BIBLIOTECA DI STUDI SLAVISTICI



Ф.М. Достоевский: Юмор, парадоксальность, демонтаж

Сборник статей

под редакцией

Дарьи Фарафоновой, Лауры Сальмон, Стефано Алоэ



BIBLIOTECA DI STUDI SLAVISTICI

ISSN 2612-7687 (PRINT) - ISSN 2612-7679 (ONLINE)

– 52 –

Ф.М. Достоевский:
Юмор, парадоксальность, демонтаж

Сборник статей

под редакцией
Дарьи Фарафоновой
Лауры Сальмон
Стефано Алоэ

FIRENZE UNIVERSITY PRESS
2023

Ф.М. Достоевский : Юмор, парадоксальность, демонтаж / под редакцией Дарьи Фарафоновой, Лауры Сальмон, Стефано Алоэ. – Firenze : Firenze University Press, 2023.
(Biblioteca di Studi Slavistici ; 52)

https://books.fupress.com/isbn/9791221501223

ISSN 2612-7687 (print)
ISSN 2612-7679 (online)
ISBN 979-12-215-0121-6 (Print)
ISBN 979-12-215-0122-3 (PDF)
ISBN 979-12-215-0123-0 (ePUB)
ISBN 979-12-215-0124-7 (XML)
DOI 10.36253/979-12-215-0122-3

Graphic design: Alberto Pizarro Fernández, Lettera Meccanica SRLs
Front cover image: © Daria Gradolievna Serebriakova

This volume was printed with the contribution of the Department of Modern Languages and Cultures (University of Genoa) and of the Department of Foreign Languages and Literatures (University of Verona)

Published by Firenze University Press
Firenze University Press
Università degli Studi di Firenze
via Cittadella, 7, 50144 Firenze, Italy
www.fupress.com

This book is printed on acid-free paper
Printed in Italy

СОДЕРЖАНИЕ

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)
Dar'ja Farafonova, Laura Salmon, Stefano Aloe (edited by), *F.M. Dostoevsky: Humor, Paradoxality, Deconstruction*, © 2023 Author(s), CC BY 4.0, published by Firenze University Press, ISBN 979-12-215-0122-3, DOI 10.36253/979-12-215-0122-3

Предисловие

Дарья Фарафонова

Настоящий сборник объединяет в себе работы ученых-специалистов по творчеству Достоевского, которые были представлены на международном коллоквиуме “Ф.М. Достоевский: парадокс, юмор, демонтаж”, организованном в честь 200-летнего юбилея русского писателя 27-29 мая 2021 года Генуэзским университетом при участии Веронского университета. К рассмотрению творческого наследия Достоевского в собранных здесь статьях применяются разные оптики исследования – от литературоведческого до философского подходов, от деконструкции до текстологических изысканий, от исторического анализа до феминистской критики; но все они объединены общей интенцией: выявить в слове русского гения присущую ему смысловую многоплановость, полифонию, ставящую под вопрос любые готовые схемы мышления, сподвигающую читателя к “иному” восприятию действительности. Связь юмора и парадокса – фундаментальная константа, описывающая художественный универсум Достоевского, которой до сих пор в научном плане не было уделено достаточного внимания. Настоящий сборник ставит себе целью восполнить эту лакуну.

Творческое наследие Достоевского зачастую рассматривается “монологически” – то есть в преломлении той или иной философской или идеологической позиции, транслируемой в его произведениях. В таких изысканиях перед нами вырастают образы Достоевского-философа, Достоевского-богослова, Достоевского-идеолога. Вместе с тем, в них затемняется исконная парадоксальность, составляющая сердце его поэтики

Dar’ja Farafonova, University of Macerata, Italy, storm247@yandex.ru, 0009-0003-3519-4466

Referee List (DOI 10.36253/fup_referee_list)
FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Dar’ja Farafonova, *Foreword*, © Author(s), CC BY 4.0, DOI 10.36253/979-12-215-0122-3.02, in Dar’ja Farafonova, Laura Salmon, Stefano Aloe (edited by), *F.M. Dostoevsky: Humor, Paradoxality, Deconstruction*, pp. 7-12, 2023, published by Firenze University Press, ISBN 979-12-215-0122-3, DOI 10.36253/979-12-215-0122-3

и подвергающая вопрошанию любые готовые мнения и системы мысли. Построение стройных идеологических конструкций чуждо "полифонической" природе творчества Достоевского: едва в ткани его текстов намечается преобладание той или иной точки зрения, как она подвергается испытанию парадокса, встречи с не менее обоснованно представленным *иным* образом мысли. Согласно полемическому в основе своей замечанию, изложенному Петром В. Палиевским в статье "Место Достоевского в литературе XIX века",

> [Достоевский] не мог поработиться никакой мыслью, при невероятной способности развернуть ее в полной наглядности и убедительной силе. Это делали его неудачные поклонники, готовые по разным причинам отождествить себя с ней, получив додуманную за них до конца Достоевским формулировку, как правило, поражающую своей точностью (в рамках данного взгляда)[1].

Именно диалогичность и парадоксальность, присущие художественному методу Достоевского, дают возможность разных, порой противоположных прочтений, и потому требуют от читателя постоянного внимания и способности к принятию неразрешимых противоречий. Достоевский, провозгласивший тайной юмора «возбуждение сострадания», обнажает структурную двойственность всякого явления или события: так, в комическом (в аристотелевском смысле) зачастую угадывается трагическое, а трагическое выявляется и в его комической составляющей.

До сих пор исследование этих категорий – юмора, парадокса, намеренной деконструкции, и их функционирования в универсуме Достоевского – носило лишь маргинальный характер, между тем как вне их анализа понимание его поэтики представляется неполным. В сборнике предложены работы, в фокусе которых оказывается исследование природы юмора, парадоксальности и двойственности, методов "деавтоматизации" сознания через демонтаж как важнейших элементов художественного арсенала Достоевского.

В применении к творчеству Достоевского Лаура Сальмон рассматривает парадокс как важнейший инструмент для активизации психо-когнитивного потенциала художественного текста, способного «обойти "цензуру" логического мышления и произвести умственное состояние озарения». Цель работы – обратить внимание достоевсковедов на разные техники парадоксальности и амбивалентности, ярко характеризующие художественный стиль Достоевского. В частности, в статье выявляются используемые им приемы когнитивного демонтажа, нацеленные на освобождение читателя от его исходных верований и предубеждений: таким образом в присущей его универсуму художественной парадоксальности

[1] В кн. Базанов, Василий Г. (под ред.). 1985. *Достоевский. Материалы и исследования*, т. 6, 46-54: 51. Ленинград: Наука.

обнаруживается потенциал раскрытия альтернативной металогической реальности, «сюрреалистического “сослагательного” мира».

Исходя из анализа подготовительных материалов и эскизов, Владимир Котельников показывает, каким образом действуют техники декомпозиции, ориентирующие диалектическое напряжение, которое характеризует идеологическую ткань романов *Преступление и наказание, Идиот, Подросток, Братья Карамазовы.* Отталкиваясь от парадокса необходимости преступления для опыта нравственного очищения – парадокса, воплощенного в образе Раскольникова, – автор рассматривает примеры проводимого писателем демонтажа этических и моральных установок, составляющих связующую основу некоторых образов (князя Мышкина и др.); так, вскрывается иллюзорность целостности этих образов, обнажаются присущие их сознанию разрывы (Раскольников, “парадоксалист” из подполья).

В статье Алексея Казакова высвечивается проблематичность деконструкции как художественного метода освоения реальности на материале творчества Достоевского: автор показывает, как сам Достоевский производит, *ante litteram*, «деконструкцию деконструкции», а именно используя «деконструирующий» подход к реальности, одновременно полемизирует с ним, выявляя его пределы и подвергая его вопрошанию. Иными словами, выносится на свет тот ускользающий от предвзято настроенного (то есть тем или иным образом ориентированного) сознания аспект художественного подхода Достоевского, который ставит под радикальное сомнение типичные для стандартизированного мышления бинарные оппозиции (на которых, в том числе, основана и деконструкция в ее классическом понимании).

Две работы посвящены парадоксальной природе амбивалетного смеха и улыбки у Достоевского. Мартин Боровски выявляет “юмористические” аспекты персонажей-атеистов у Достоевского, создавшего убедительный портрет “атеиста” своего времени; притом обнаруживается “спасительный” потенциал юмора и иронии, и способы его реализации писателем в отношении к проблеме безверия, на протяжении всей жизни глубоко его волновавшей. Ясмина Войводич исследует загадочную амбивалентную природу улыбки *Кроткой,* под жертвенным смирением скрывающей жестокость. Из несводимой семантической двойственности, которую несет в себе улыбка героини, выводится парадоксальность большинства узловых моментов рассказа, вплоть до парадоксальности самого центрального его события.

В художественном мире Достоевского двойственность, проявляющаяся на разных уровнях текста – от фонетического до стилистического и композиционно-синтаксического – нередко служит опровержению присущих мышлению дихотомий, что служит усложнению и обогащению связей между компонентами смысла: между терминами противоречия зачастую устанавливаются отношения взаимопроникновения, *изнанка* и *фасад* меняются местами, порой перетекая друг в друга. Так, Мария Кандида Гидини, изучая особенности исповедального слова у Достоевского в его уникальном поло-

жении в истории культуры между Августином и Руссо, видит в шутовстве и комизме «апофатические модусы стыда и завуалированной целомудренности». Проведя тонкий анализ взаимодействия смеха и исповедальности и их функционирования в ткани образов Достоевского, Гидини указывает на их глубинную сопринадлежность: провозглашая некую истину, Достоевский одновременно пародирует ее. Смех в контексте исповеди оказывается своего рода метонимией непрерывного самоотчуждения человека в противоположность стихии чистой веселости, исключаемой парадигмой Нового времени, заключает автор.

Комплементарной исповедальному измерению в прозе Достоевского является фигура молчания, функционирование которой на материале романа *Преступление и наказание* подробно исследует Раффаэлла Вассена: «Молчание подчиняется той же “обратной логике”, на которой строится мир Достоевского – мир, в котором фантастическое более реально, чем реальное, невероятное – возможно, очевидные факты оказываются лишь видимостью, а истина вырастает из парадоксов и противоречий». Отталкиваясь от этой посылки, Вассена показывает, как от молчания-оружия, подменяющего собой подлинный диалог, по ходу действия Раскольников постепенно приходит к молчанию-диалогу, в котором через встречу с Другим раскрывается и зреет самосознание персонажа.

Стефано Алоэ плодотворно и глубоко исследует ономастику у Достоевского, показывая, как чисто литературными способами решается по сути метафизическая задача: выявление многогранного, динамичного, не-линейного характера человеческой личности. Имя и его латентность (безымянность) выявляются в качестве «переходной точки, границы между идентитетом и забвением, умом и идиотизмом, сознанием и бессознательностью». Из такой «пограничной линии», как убедительно показывает Алоэ, и возникают герои Достоевского. Особое внимание уделено проблеме безымянности как приема утверждения сингулярности, живой неповторимой основы человеческого, не укладывающегося в застывшую форму именной идентичности.

В центре внимания Кэрол Аполлонио оказывается динамическое противопоставление аскетизма и греха невоздержанности в романной вселенной Достоевского. В этой оптике также наблюдается некий непрерывный переворот сторон привычной концептуальной оппозиции, присущий художественному мировоззрению писателя: в невоздержанности выявляется аспект животворящего начала, тогда как самоограничение чревато «одержимостью души демонами».

Озарение комедийным светом безвыходного пространства трагедии может считаться одной из фундаментальных черт поэтики Достоевского. Кристоф Гарстка рассматривает фигуры «отцов-неудачников», появляющиеся во всех крупных романах Достоевского, как трагикомические образы, уделяя внимание оксюмористичной, а значит парадоксальной их составляющей, в конечном счете связанной с напряжением между измерениями свободы и предопределенности.

Философско-психоаналитическому анализу диалектической структуры творческого мышления Достоевского посвящена статья Александра Исакова. При этом ницшеанское и фрейдовское прочтения выступают в качестве способа пробраться к ранее не изученным аспектам бессознательного текстов Достоевского. В ракурсе лакановского психоанализа дается оригинальная интерпретация – в том числе на уровне ономастики – аспектам, составляющим диалектическое напряжение его произведений.

Попытка подойти к бессознательной мотивации некоторых художественных стратегий Достоевского характеризует и работу Сары Дикинсон, в которой изучается противоречивое отношение писателя к женской субъектности и в особенности к женскому желанию, проявляющееся в его творческом мышлении, на материале романа *Преступление и наказание*. В фокусе анализа оказывается образ женской груди, которая либо является объектом мужского желания, либо десексуализирована через ассоциирование с материнством или болезнью, что служит вынесению этого образа на уровень общечеловеческого значения. Женское желание как таковое, заключает Дикинсон, в произведениях писателя не проявляется или же присутствует как проекция желания мужского.

Работа Константина Баршта являет собой порой весьма убедительное опровержение центрального тезиса монографии М.Л. Уральского и Г. Мондри *Достоевский и евреи* об антисемитизме Достоевского и в более общем плане о его религиозной и этнической нетерпимости как важной составляющей мировоззрения писателя. На основе анализа стратегически значимых особенностей словоупотребления у Достоевского с применением широкого документального материала автор статьи демонстрирует суть «сложной и богатой системы литературно-художественных нарративов писателя, где каждое слово, каждая мысль, каждая реплика привязаны к определенной повествовательной инстанции и вне ее рамок правильно поняты быть не могут».

В статье, посвященной возможностям применения теории юморизма Луиджи Пиранделло к исследованию творчества Достоевского, Дарья Фарафонова проводит сопоставительный анализ художественных позиций двух авторов с опорой на многочисленные моменты интертекстуальности, выявленные в ходе изучения их произведений. Не только теория Пиранделло может плодотворно быть применена к поэтике Достоевского, но и творчество русского писателя оказало значимое влияние на становление пиранделловской концепции юморизма.

Структурно присущая слову Достоевского диалогичность рассматривается Андреем Шишкиным посредством обращения к загадочному эпизоду, завершающему роман *Братья Карамазовы*: в разговоре Коли Красоткина и Алёши выявляется тонкая игра языковыми регистрами, в которой русизмам, соответствующим «конкретному и историческому», противопоставляются славянизмы, несущие в себе «универсальное и мифопоэтическое». Так, на лексическом и стилистическом уровнях подтверждается то метафизическое измерение, которое раскрывается в финале романа.

Связь юмористического и "мессианского" (спасительного) измерений во многом определяет художественный потенциал Достоевского – трагичное не разрешается катарсисом, но преодолевается выходом за пределы его логики при сохранении исходной напряженности между неразрешимыми моментами противоречия. Подобная перспектива ведет в пространство иного, более сложного и многопланового понимания действительности. Исследование различных модусов этого преодоления, его художественного и теоретического осмысления составляет основу настоящего сборника. Парадокс, амбивалентность, деконструкция – средства, используемые Достоевским для выведения читателя на иной, более глубокий уровень восприятия не только художественного слова, но и самой реальности.

Все цитаты из произведений Ф.М. Достоевского в настоящем сборнике приводятся в принятом в достоевсковедении формате (ПСС том, страница) по изданию: Достоевский, Федор М. 1972-1990. *Полное собрание сочинений в тридцати томах*. Ленинград: Наука. Если том состоит из двух книг, то номер книги указан подстрочной цифрой.

Парадоксальность как специфика художественного творчества Ф.М. Достоевского: приемы, стилемы, воздействие

Лаура Сальмон

У меня есть прожект: сделаться сумасшедшим.
Ф.М. Достоевский[1]

Искусство – это ложь, ведущая к истине.
Пабло Пикассо (1923)

1. Двойственность как художественно-этическое мировоззрение

Прежде чем рассматривать тему парадоксов в творчестве Достоевского, которые, по словам Г.С. Морсона, являются «квинтэссенцией достоевскости» (Morson 1999, 472), может оказаться уместным изложение гипотезы о некой общей близости классической русской литературы к разным аспектам экзистенциальной *двойственности*.

Сколько бы шедевров мировой литературы ни входило так или иначе в "поле амбивалентности", в произведениях русских писателей и поэтов XIX века этот элемент стал сугубо *отличительным*. Хотя обобщения по определению оказываются рискованными, шедевры русской литературы явно объединяет некая тяга к концептуальной "гибкости", которая, независимо от якобы "жесткой" идеологической позиции, проявляется в уникальной способности совмещать драму с иронией, разоблачение с милосердием, пародию с горечью. У русских классиков самая крайняя идея способна приобретать оттенки своей собственной «противоположности».

Умственный "комфорт" русских авторов перед парадоксами бытия и человеческой психики свидетельствует об особом мировоззрении, как-то расширяющем ими же унаследованные традиции западного мышления. Сам

[1] Письмо 9 августа 1838 г. к брату Михаилу (ПСС 28_1, 51).

Laura Salmon, University of Genoa, Italy, salmon@unige.it, 0000-0002-2917-7630

Referee List (DOI 10.36253/fup_referee_list)
FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Laura Salmon, *Paradoxality as a Specific Feature of Dostoevsky's Literary Works. Techniques, Stylistics, Mechanisms of Action*, © Author(s), CC BY 4.0, DOI 10.36253/979-12-215-0122-3.03, in Dar'ja Farafonova, Laura Salmon, Stefano Aloe (edited by), *F.M. Dostoevsky: Humor, Paradoxality, Deconstruction*, pp. 13-34, 2023, published by Firenze University Press, ISBN 979-12-215-0122-3, DOI 10.36253/979-12-215-0122-3

Достоевский в своей «пушкинской речи» (ПСС 25, 130-1) говорил о той «склонности к всемирной отзывчивости», о той «изумляющей полноте перевоплощения», которые выделяли Пушкина среди других пусть и «величайших художественных мировых гениев» Европы. Как раз пушкинское наследие способствовало развитию в русской литературе известной тенденции к экзистенциальным изысканиям и к своеобразному «чувству противоположного»[2].

Подобное мировоззрение предрасполагает к поиску «покоя в бурях», к разведению «чертей в тихих омутах», в общем, к известному русской традиции состоянию «горя от ума». Речь идет, однако, не об одном риторическом применении художественных приемов или писательских «техник», а о своеобразном подходе русских авторов к человеческой природе и существованию, о пытливом интересе к противоречиям, присущем их познавательным и этическим изысканиям.

Готовность смотреть за пределами бинарной морали определяет важную специфику русских классиков, способных, образно говоря, считаться с тем фактом, что «сердца людей» становятся «полем битвы дьявола с богом» (ПСС 14, 100). Этот осознанный, гибкий взгляд на сущностную хрупкость жестких структур человеческих верований и умозаключений приводит к самобытной концепции литературы, основанной на нерасторжимой связи эстетики с этикой. Впрочем, хотя эта концептуальная специфика русской литературы уходит своими корнями в истоки древнерусской традиции, она нашла свою образцовую словесную репрезентацию в знаменитом вопросе пушкинского Моцарта о невозможности совместить «гений и злодейство» (ср. Пушкин 1975, 286).

Эпохальный пушкинский вопрос стал эмблемой идеи, что все истинно «творческое» направлено, по природе своей, не столько на обнаружение единой бинарной «правды», а на искание многогранной концепции «добра». Этим, в том числе, объясняется и характерная тенденция русских художественных шедевров относиться к фабуле не как к главному элементу повествования, а как к поводу для *чего-то другого* – сам сюжет словесной композиции ориентирован не столько на фабульные факты и события, сколько на вопросы, раздумья, комментарии, вытекающие из этих порой внезапных или якобы тривиальных событий. Функция произведения – не развлекать читателя, не успокаивать его ответами, а беспокоить его нравственными задачами, приучая его к столкновению концепций.

Предрасположенность эстетики занимать в своем художественном осуществлении пространство этики привело к упразднению той черты, которая отделяет в западной традиции сугубо художественное творчество от философского дискурса, т.е. от жанра *трактата*.

2 Термином «чувство противоположности» Луиджи Пиранделло (Pirandello 1995, 201-2) определял то редкое творческое состояние, которое порождает столь же редкий эффект парадоксального философского юмора (ср. Сальмон 2008, 43, 73-101).

Данный подход к словесной эстетике предрасполагал русскую художественную литературу, с одной стороны, к исполнению познавательной функции своего рода философии «на русский лад», а с другой – к укреплению посредством амбивалентности умозрительного размышления и «нравственного переживания».

В традиции русских классиков сама сущность литературы – явление парадоксальное, ибо словесное творчество действует на уровне сознания познавательно, но и заставляет читателя на подсознательном уровне сталкиваться с сомнением, с амбивалентностью, т.е. с самой *недостижимостью* исчерпывающей логики. Иными словами, в текстах, где доминантой является эстетическое воздействие, непременное "учение" предлагается вместе с собственным "противоядием".

Парадокс – важнейший инструмент для активизации психо-когнитивного потенциала художественного текста, способного, в отличие от проекта любого философского трактата, обойти "цензуру" логического мышления и произвести умственное состояние «озарения» (*insight*). Эстетическое озарение, однако, соответствует не раскрытию яркой «истины», а яркому осознанию ее затененности. Опыт озарения отождествляется со способностью переживать некое состояние вопросительное, которое можно назвать словами Довлатова (2019, 352) «улыбкой разума». Иначе говоря, парадоксальность выполняет функцию когнитивного тренинга к альтернативному умозрению. Парадоксы тренируют способность восставать против режима бинарной логики, расширять горизонты умственного и морального мышления – чем чаще и интенсивнее наш мозг реагирует на похожие стимулы, тем мощнее оказываются когнитивные (и нейрональные) последствия (ср. Boyd 2009, 15).

Своими «рассказами–парадоксами» (Кийко 1973, 354) Достоевский довел разоблачительно-бунтарский процесс умственной эмансипации читателя до беспрецедентного уровня сложности – его герои-парадоксалисты обучают читателя продолжительно переживать контакт с вопросительно-двойственным миром, который, как будет аргументировано ниже, можно определить "сослагательным" и "контрфактуальным". Это мир, «в котором сталкиваются и противопоставляются друг другу отвлеченная логика и жизнь с ее сложным трагизмом» (там же):

> При ироническом, скептическом характере диалектики изображенного Достоевским носителя нового типа «извращенного», «разорванного» сознания (свойственного, в понимании автора, представителям XIX в.) в ней есть не только парадоксальное, но и рациональное начало (там же, 380).

Интересно и то, что сама «литература вымысла» (включая автобиографическое повествование) – построена на парадоксальном слиянии конфликтующих внешних и внутренних реальностей. Посредством слов создается новая мнимая действительность, неожиданность которой возбуждает физиологические реакции в мозгу читателей (Boyd 2009, 184):

> В сущности, даже самые великие произведения искусства поддаются пониманию при исследовании тех эволюционировавших от биологии эпигенетических правил, которые ими управляют (Wilson 1999, 233).

В этой связи следует констатировать очередной парадокс, касающийся авторов-парадоксалистов. Их произведения могут глубоко заинтересовать и тех читателей, которые отнюдь не предрасположены к когнитивной гибкости, т.е. людей, которые, испытывая перед парадоксами сильный умственный дискомфорт, их не замечают и минуют как неприятное излишество. И среди критиков Достоевского обнаруживаются читатели, игнорирующие глобальную парадоксальность его художественных текстов, т.е. старающиеся свести провокационные интуиции автора-парадоксалиста к режиму бинарного мышления. Итак, и самые что ни на есть художественные произведения Достоевского читаются порой наподобие логических трактатов. Это происходит тогда, когда идеология читателя затеняет искусство писателя.

2. Парадоксы как объект исследований

Исходя из древнегреческой этимологии, слово ‘парадокс’ (составленное из ‘παρά’, ‘против’, и ‘δοξος’, ‘общее мнение’) обозначает то, что находится *«за общим мнением»*, а в наши дни термин определяет ряд значений, главное из которых соответствует «высказыванию или верованию, противоположному ожиданиям или общему мнению» (Falletta 1990, XVII)[3].

Поскольку парадокс производит столкновение между собственными верованиями и их оправдывающим логическим мышлением, то «единственное возможное, хоть и не безболезненное разрешение парадоксов требует радикальной ревизии либо верований, либо логики, либо того и другого» (Odifreddi 2001, 241).

Парадоксы – явление очень интересное и значимое, играющее важнейшую роль в развитии когнитивной гибкости человека. Можно считать, что они «находятся в основе философской дисциплины» (Coppedge 2014, 9).

Среди философов парадоксы принято классифицировать посредством двух общих параметров (там же: 13): *сложность* (зависит от корреляции систем, правил и значений) и *совершенство* (зависит от наличия чисел, силлогизмов и логической последовательности). Главный элемент, обобщающий все парадоксы – сопоставление, которое объединяет и «простоту» и «противопоставление» (там же, 14).

[3] В русском языке слово ‘парадокс’ было заимствовано из французского в XIX веке. Согласно *Словарю иностранных слов* (Спиркин и др. 1980, 369), термин обозначает 1) суждение, противоречащее здравому смыслу; 2) формально-логическое противоречие; 3) необычное явление, не соответствующее обычным представлениям.

Формальные типологии и структуры парадоксов исследовались преимущественно в лоне логики, особой отрасли философии на стыке с математикой. Согласно логико-математическому подходу, этот особый класс дилемм, требующих формализации и разрешения, делится на три категории:

- *логические* или «отрицательные» парадоксы, которые посредством отрицания предпосылок «стимулируют перестроение тех областей знания, которые сознательно или подсознательно на них основываются»;
- *риторические* или «нулевые» парадоксы, единственная цель которых – проявление виртуозности создателя парадокса (его риторической сноровки);
- *онтологические* или «положительные» парадоксы, укрепляющие определенные заключения (ср. Odifreddi 2001, XI).

Однако существует и другая, особенно важная категория «вторичных» (с математической точки зрения) *моральных* парадоксов. Они возникают тогда, когда высказывание указывает на поведение, являющееся с моральной точки зрения «невозможным»: это происходит, например, когда «велят делать как А, так и Б, но делать и то и другое – невозможно» (Sainsbury 2009, 35). В данных случаях сам выбор в пользу А или Б приводит субъект к нарушению этического фундамента сознания, ибо «псевдо-выбор», соответствующий парадоксальному *выбору не выбрать* (т.е. не делать ни А, ни Б) еще более резко нарушает моральные предпосылки. Образцовый пример моральной дилеммы предлагается в романе У. Стайрона *Выбор Софи* (там же, 34)[4].

Преобладающий среди мыслителей подход к парадоксу как к дилемме, требующей невозможного разрешения, доказывает, что противоречие между собственными предубеждениями и аргументами в их пользу не всегда выносимо для человеческого разума. Хотя неразрешенный умственный конфликт вызывает глубокий дискомфорт, он может изредка и сопровождаться неким чувством "удовольствия", возникающим при неожиданном и занимательном разоблачении изъяна логики. Это происходит тогда, когда изрядно приученная к подобным дилеммам психика положительно воспринимает демонтаж собственных бинарных структур мышления[5]. Следовательно, предрасположенность к парадоксальности отражает

4 Главный персонаж романа, еврейка Софи, депортированная со своими двумя детьми в немецкий концлагерь, вынуждается нацистом-надзирателем, издевающимся над пленными, выбрать, кто из двух детей будет убит, и кто из них будет жить. Теоретический альтернативный псевдо-выбор заключался бы в том, чтобы Софи не выбирала, этим же обрекая на гибель и себя вместе с обоими детьми.

5 Подобное обучение умственной гибкости – одна из главных целей философии Тао и Дзен-буддизма. Например, парадоксальные афоризмы Дзен (*коаны*) «подвергают короткому замыканию рациональное мышление» (см. Odifreddi 2001, 73).

продолжительную умственную тренировку на ментальную гибкость и на «когнитивный размах»:

> Парадокс – как логический, так и экзистенциальный – есть внезапное осознание тупиковости, некорректности первоначальной постановки проблемы, а, следовательно, несерьезности всего того, что априорно полагалось ею серьезным (Драгалина-Черная 2007, 629).

На парадоксе, таким образом, основывается любая форма словесного скептического юмора, ориентированного на смещение двух несовместимых элементов, понятий или качеств (например, смеха и слез). Пусть и смешивая юмор с комичностью, Лапшин (2007, 227) удачно говорил о «многочисленных образчиках юмористического изображения глупого хода размышления, в котором или имеется спутанность мысли, или бессвязность». Не случайно с начала XX века на формы парадоксальности и скепсиса стали смотреть с возрастающим интересом. В частности, в рамках психоанализа появилась идея, что парадоксы обладают терапевтическим потенциалом благодаря многократному столкновению пациента с состоянием умственной «неразрешимости», (ср. Watzlawick 1977). Также и современная нейронаука исследует воздействие на человеческое познание тех форм парадоксов (особенно визуальных), которые вынуждают субъекта к полезной психо-когнитивной «зарядке»[6].

В области филологии связь между эстетическим и когнитивным потенциалом парадоксов малоизучена[7]. Даже в учебниках по риторике принято относиться к парадоксам не как к «запускам» умственных реакций, а просто как к риторическим фигурам (наподобие гиперболы, эллипсиса, хиазма, оксюморона, иронии и т.п.). На самом деле и другие *фигуры несоответствия* обучают парадоксальности тем, что скрывают весьма релевантный подтекст: «истина – дело относительное». Важно заметить, что истина не полностью разрушается парадоксом, а становится просто сбивчивой. Впрочем, постулат «полного отсутствия истины» соответствовал бы, парадоксально, «полной истине» (ср. Odifreddi 2001, XI-XIII). В итоге опыт парадоксальности приучает субъект к тому, что некая истина как-то имеется и даже бывает достижимой, но она зависит от обстоятельств:

> [парадоксы] напоминают формальному мышлению о том, что оно лишено противоречий лишь в рамках определенных ограничений (там же, 240).

Например, парадоксальное выражение «роман в стихах» (оксюморон) не отрицает целиком «истину» понятия «роман», но расширяет кругозор

[6] Некоторые рисунки и изображения содержат в себе одновременно две разные, отрицающие друг друга зрительные интерпретации – аспектами визуальных парадоксов занимается нейронаука перцепции (ср. Lotto 2017).

[7] Детальный анализ воздействия парадоксального юмора был мною предложен в книге *Механизмы юмора в творчестве С. Довлатова* (Сальмон 2008, 9-10, 43-80, 101-8).

субъекта посредством отрицания предыдущей предпосылки-ограничения (роман ≠ стихи). Поэтому парадоксы действуют не только как риторические приемы (стилевые «украшения»), но и как «запуск» когнитивного демонтажа: они задевают бинарную структуру тех предпосылок, на которых основаны наши стереотипы, верования и ограничения, раскрывая некую противоречивость истины. Творчество Достоевского то и дело заставляет читателя, пусть и неосознанно, познавать этот умственный опыт:

> В этом возвращении денег он потом тысячу раз раскаивался, хотя и непрестанно этим тщеславился (ПСС 8, 386)[8].

В отличие от других сугубо риторических приемов, парадоксы исполняют функцию не просто эстетическую, а этико-эстетическую: они учат читателя подвергать ревизии собственные верования, следовательно и с ними связанные рассуждения, суждения и приговоры. Парадоксальность помогает разоблачать управляющие нами лже-истины, раскрывая путь к озарению – к *относительности*. Аглая говорит Настасье Филипповне:

> Вы его, такого простого, не могли полюбить, и даже, может быть, про себя презирали и смеялись над ним, *могли полюбить только один свой позор и беспрерывную мысль о том, что вы опозорены и что вас оскорбили* (ПСС 8, 471; курсив мой, *ЛС*).

В сущности, речь идет о главной функции психоанализа. Достоевский как никто предложил столь эффективный и «озаряющий» арсенал парадоксов, раскрывающих своеобразную картину *логики подсознания*, которая и критиками воспринимается как «стихия» (ср. Вышеславцев 1923)[9]. В. Подорога (2019, 118) говорит о парадоксальной «тайной логике разума», проявляющейся во сне, когда «движение спутанных и неясных дневных переживаний находят для себя наиболее полное, яркое и точное выражение». Поскольку сон – «замедление жизни», «остановка», парадоксальность проявляется и во времено́м измерении – у Достоевского непрестанно сменяются внезапность и стаз.

Цель данной работы – обратить внимание достоевсковедов на разные типологии и техники парадоксальности и амбивалентности, ярко характеризующие художественный стиль Достоевского. Это позволит, хотя бы отчасти, объяснить и тот очевидный, парадоксальный факт, что многие читатели и критики воспринимают творчество великого писателя, руководствуясь не его потенциалом, а собственным идеологическим кругозором – в нем не видят ни парадоксальности, ни юмора, а ищут те бинарные

[8] Это говорится в *Идиоте* о герое-воплощении парадоксальности – Гавриле Ардалионовиче. Эффект парадокса заключается в противопоставлении *раскаивался/тщеславился*, но усиливается любимой Достоевскому гиперболой (*тысячу раз/непрестанно*).

[9] По мнению Вышеславца (1923, 135), «герои [Достоевского] действуют наперекор рассудку, не отдавая себе отчета, потеряв власть над событиями», а на самом деле они действуют не «безумно» (там же, 153), а парадоксально.

истины, которые писатель неустанно и виртуозно подвергал демонтажу. Очевидно, причину следует искать в том, что потенциал воздействия этого озаряющего творчества на психику того или иного читателя зависит от предрасположенности к ревизии собственного мышления, т.е. от способности считаться с художественным вызовом Достоевского, с его *подстрекательством к демонтажу бинарной логики*. Как пишет П. Одифредди в ведении к своей книге о парадоксах: «Все зависит от разного к ним подхода, который варьируется от трагического до юмористического, от отказа до одобрения» (Odifreddi 2001, XII). В итоге опыт парадоксальности приучает субъект к тому, что некая истина каким-то образом имеется и даже бывает достижимой, но она зависит от обстоятельств. Все зависит от того, отказывается ли читатель от текста или готов его *принимать* независимо от усилия, требующегося с его стороны при процессе восприятия. Чаще всего действует тот парадокс восприятия, который выявляет блестящий французский критик Рене Жирар (2019, 292), тонкий истолкователь творчества Достоевского – «мы восхищаемся русским романистом, совершенно не понимая при этом природы его мастерства»:

> Мы полагаем, что Достоевский сливается со своим персонажем, потому что никогда, мол, его не перебивает. Без сомнения, однако же подпольный человек оказывается своей формулой одурачен, а Достоевский – нет. Герой не преодолевает индивидуализма оппозиций и поэтому не может смеяться. Наши современники ненамного его веселей. Вот почему они отказывают Достоевскому в его блестящем юморе: им невдомек, что он издевается над героем (там же, 295).

Если мы «не умеем подхватить смех Достоевского», то это «потому что не умеем смеяться над самими собой» (там же, 296). У писателя был «навязчивый страх остаться непонятым», толкавший его:

> на разоблачительные жесты, подчеркивание контрастов и умножение противоречий. Эти предосторожности, впрочем, оборачиваются против него – по крайней мере для западного читателя, который тут же заявляет о «русском темпераменте» и «восточной мистичности» (там же, 280).

3. «Нецензурный» художественный мир Достоевского и «повествовательный пакт»

В своем творчестве Достоевский широко использовал разновидные парадоксы, и даже художественное направление, основанное писателем, было им обозначено посредством оксюморона: «фантастический реализм». Структурно парадоксальными являются те особые повести и рассказы Достоевского, которые, пользуясь иным оксюмороном, можно назвать «полифоническими монологами». Во-первых, в этих монологах-исповедях безымянный анти-герой («мечтатель», «тип», «человек из подполья», «смешной человек», «трус», «инквизитор») становится

парадоксальным образом *антономазией*[10]; во-вторых, он обращается от первого лица к явно безмолвному адресату (ср. Salmon 2015; 2021): либо к читателю, либо к персонажу отсутствующему (имплицитному), либо к присутствующему, но молчащему герою (например, «инквизитор» к «узнику» в “Легенде о великом инквизиторе”).

Художественный мир Достоевского населяют герои-парадоксалисты: умные идиоты, честные воры, целомудренные проститутки, трусливые генералы. Они носят парадоксальные говорящие имена (Лев Мышкин, Родион Романович Раскольников, Вельчанинов/Трусоцкий и т.п.; ср. Salmon 2013, 753-56). Их чувства тоже двойственны: «наслаждение отчаяния» (ПСС 5, 103), «человек иногда ужасно любит страдание» (там же, 119), «ненависть, от которой до любви, до безумнейшей любви – один волосок!» (там же, XIV, 261), «Заплакала мать от радости, да и с горя» (там же, 261). Подобных примеров впечатляющее множество.

Не форма или содержание отдельного парадокса определяют его функцию, а взаимодействие разноплановых элементов «треугольного» семиотического соотношения автор-текст-читатель (если считать и критиков тоже, то получится «четырехугольник»). Хотя парадоксы встречаются также и в публицистических произведениях Достоевского, по сравнению с его художественным творчеством потенциал их воздействия на читателя глубоко отличается. Разница определяется не столько типологией/жанром произведения, сколько *посылом* автора и готовностью читателя/критика считаться с авторским позывом.

У Достоевского-публициста словесные приемы, в том числе и парадоксы, являются риторическим средством доминантного публицистического дискурса; они нацелены на сознательный идейно-идеологический посыл, на логическую, «вертикальную» аргументацию, т.е. на защиту или опровержение автором определенной идеи или концепции. В восприятии публицистики превалирует контроль идеологического сознания: цензура сознания успевает затеснить или опровергнуть то, что сталкивается с его постулатами. Достоевский-художник, напротив, вызывает читателя на обход цензуры сознания «переживать» *металогический* психо-когнитивный «опыт», открывая то, что другие «не знают»:

> Грустно потому, что они не знают истины, а я знаю истину. Ох как тяжело одному знать истину! Но они этого не поймут. Нет, не поймут (ПСС 25, 104).

[10] Слово ‘антономазия’ определяет риторическую фигуру: «употребление собственного имени для обозначения лица, наделенного свойствами известного по литературе, истории носителя этого имени» или, наоборот, «обозначение лица словом, имеющим отвлеченное значение свойственного [...] данному лицу качества» (Спиркин и др. 1980, 45). В повестях Достоевского часто осуществляется антономазия первого типа посредством имен нарицательных, обозначающих безымянных лиц (ср. Salmon 2021, 486). К этому вернемся ниже.

Бахтинскую концепцию «полифонии» можно интерпретировать как синтез разных художественных приемов, поощряющих "эмансипацию" читателя от собственных аксиом и верований. Речь идет о стилизованной и сублимированной репрезентации внутренних конфликтов в их столкновении с конфликтами внешней действительности[11]. В отличие от публицистики, художественная литература не подлежит по определению параметрам доктрины или науки, ибо придерживается так называемого (в нарратологии) «повествовательного пакта». Отказ от этого основного положения «литературы вымысла» приводит читателя, а тем более ученого, к серьезным заблуждениям, например, к деконтекстуализации цитат, к искажению предполагаемой «авторской интенции», к отождествлению автора с его вымышленным героем, одним словом, к отрицанию самой *поэтики* текста. Подобные заблуждения отражают попытку вывести какое-то идеологическое ("восклицательное") заключение из дестабилизирующего ("вопросительного") контекста.

Отказ от художественного восприятия текстов в поиске подтверждения постулатов *собственного* «жесткого мышления» (ср. Vattimo e Rovatti 1995) привел, например, философа И. Евлампиева (2012, 391) к заключению, что концепция полифонии – «совершенно ложное представление о философских взглядах Достоевского». Заблуждение философа явно заключается в том, что полифония –поэтика, а не объективная парадигма «философских взглядов». Полифония у Достоевского становится основой комплексной стилизации и «юморизации» действительности согласно правилам условной и художественной, субъективной, репрезентации. Разоблачительная функция художественной литературы, обладающей *депрограммирующим* потенциалом, осуществляется не благодаря *учению,* а посредством *эстетического испытания*. Как прозорливо выразился Пиранделло, в отличие от авторов произведений, придерживающихся риторических принципов *композиции* (т.е. «собирание»), своим творчеством юморист производит демонтаж – «разбирает, путает, расстраивает» (Pirandello 1995, 58). Юморист – «это писатель, восстающий против риторики» (там же, 1995, 64), он обладает (так о себе говорит главный герой *Подростка* Долгорукий) «парадоксальным и бесшабашным настроением» (ПСС 13, 2014)[12].

Художественная парадоксальность Достоевского действует в качестве разоблачения не только самой риторики, но и, прежде всего, той «романтической лжи», которая согласно концепции Р. Жирара (2019) противопоставляется «правде романа». Достоевский-художник вызывает читателя

[11] Как в закрытом мире психики, так и в художественном творчестве «галлюцинаторная активность есть выход из принудительного хаоса неорганизованной жизни» (Подорога 2019, 118). Аналогичной защитой от столкновения с внешней угнетающей жизнью, согласно анализу К.А. Баршта (1996, 63), являются в художественном творчестве Достоевского городские петербургские «стены», «олицетворяющие линии *фронтов борьбы личности за выживание с другими*» (курсив мой, *ЛС*).

[12] Латинское слово 'humor' («телесная жидкость») в производных формах романских языков обозначает понятие «настроение».

на бесперебойную дуэль с собственными романтическими предубеждениями (а, кажется, они более или менее есть у всех).

Если, как говорил Ю.М. Лотман (2018, 105), «индивидуальность» автора пропорциональна количеству «закономерностей», встречающихся в его творчестве, то представляется глубоко убедительным мнение Морсона (Morson 1999, 472) о том, что парадоксальность Достоевского составляет «квинтэссенцию» его поэтики, его «юмора» в особенности («the quintessence of "Dostoevskyism", particularly of his brand of humor»).

За трудоемкое «хождение в подполье» и обременительный опыт *когнитивного демонтажа* читатель Достоевского получает взамен вышеупомянутую ценную компенсацию: озарение. И озарение тоже – явление парадоксальное, ибо возникает из *очарования сквозь разочарование*: разочарование вытекает из разоблачения «романтической лжи», а очарование порождается открытием «правды романа». Этот опыт тесно роднит читателя с автором, делая их "сообщниками в отзывчивости".

Творчество Достоевского доводит до совершенства общую предрасположенность русской литературы раскрывать во всех внутренних, внешних, бытовых и нравственных отношениях человеческого существования болезненные, но вместе с тем интереснейшие противоречия. Поэтика парадоксальности заставляет читателя постоянно сталкиваться с озаряющим открытием о том, что *все не так, как кажется*. Словами Г. Импости, Достоевский образует «'трещины', посредством которых имплицитный автор сеет сомнение» (Imposti 2014, 230).

Через произведения Достоевского-художника читатель познает мир, где смешиваются границы между драмой и пародией, гротеском и комедией, прошлым и настоящим, явью и сном. Независимо от стратегии повествования (от первого или третьего лица, от сказа, монолога, диалога, хорового выступления) все подталкивает читателя заглядывать за пределы общепринятой «логики» в расширенное "модальное пространство", которое можно назвать "*бы*-пространством". Это опасное, почти дерзкое "*бы*-измерение" существует на стыке сознания и подсознания, «небыли и были» (Бем 2007, 102-10), яви и сна: «Да и не всё ли равно, что во сне, что наяву!» (ПСС 8, 287); тут предпосылки опровергаются *иногда* заключениями, но это тоже не становится правилом, ибо алгоритмов в "бы-пространстве" нет. Смелый (и честный) читатель постепенно впитывает в себя моральный позыв «отзывчивости» – *не торопись судить*.

Аннулируя ограничения, установленные логическим (и лже-логическим) мышлением сознания, художественная парадоксальность Достоевского раскрывает альтернативную металогическую реальность, сюрреалистический "сослагательный" мир, где как во сне ослабляется цензура сознания, ибо укрепляется восприимчивость психики.

Художественная поэтика Достоевского не исчерпывается одной полифонией. Скорее, полифония является необходимым условием для комплексной поэтики парадоксальности: все голоса героев скрывают в себе амбивалентность, вызывая в психике читателя ряд "коротких замыканий" и состояние

умственного демонтажа. Из этого уникального опыта читатель выходит либо растерянным и раздраженным, либо озаренным и благодарным. Поэтому (что тоже, кстати, парадоксально) в России нередко считают Достоевского писателем для западных читателей, в то время как на Западе он кажется «слишком русским». На самом деле его шедевры не знают временны́х и пространственных ограничений благодаря тому, что отражают традиционную русскую склонность к «всемирной отзывчивости и всепримирению» (ПСС 26, 131), но в плане его парадоксального искусства эти понятия («отзывчивость» и «всепримирение»), имевшие для Достоевского-публициста сугубо христианское значение, следует воспринимать расширенно, в свете универсальной *этики эстетики*.

4. О типологиях и функции парадоксов в художественном творчестве Достоевского

Исходя из трехчленной категоризации парадоксов, предложенной в лоне логической математики («риторических», «отрицательных», «положительных»; Odifreddi 2001, XI), для определения парадоксальности в художественных текстах Достоевского можно предложить четвертую категорию, парадоксы которой никак не предлагаются для *решения* или для риторического украшения стиля: скорее в тексте ими *живут и мыслят*. Речь идет о ряде приемов, порождающих парадоксальный «философский юмор», т.е. скептический подход к кажущейся реальности. В эту всеобщую категорию взаимосвязанных лексических, синтаксических, концептуальных и сюжетных элементов парадоксальности входят следующие приемы:

– <u>парадоксальные названия жанра произведения</u>. Часто Достоевский выбирал для своего произведения противоречивое, провокационное или пародийное название. Рассказчик порой его комментирует; например, в начале рассказ *Кроткая* так говорится об используемой им формуле «фантастический рассказ» (обращается внимание на синтаксические сигналы несоответствия и отрицания: «тогда как», «но», «не/не»):

> Я озаглавил его «фантастическим», тогда как считаю его сам в высшей степени реальным. Но фантастическое тут есть действительно, и именно в самой форме рассказа, что и нахожу нужным пояснить предварительно. Дело в том, что это не рассказ и не записки (ПСС 24, 5).

Так, «Петербургская поэма» (*Двойник*) написана в прозе; «сентиментальный роман» (*Белые ночи*) – пародия сентиментализма; сугубо философская "Легенда о великом инквизиторе" представлена в диалоге Ивана с Алешей как «вещь нелепая», «поэма» не в стихах:

> – Ты написал поэму?
> – О нет, не написал, – засмеялся Иван, – и никогда в жизни я не сочинил даже двух стихов. Но я поэму эту выдумал и запомнил. С жаром выдумал [...].
> – Поэма моя называется «Великий инквизитор», вещь нелепая, но мне хочется ее тебе сообщить (ПСС 14, 224).

– диалогические монологи. Речь идет о выше названных монологах в формате диалога с не участвующим в диалогическом монологе «собеседником»[13]; их парадоксальность высказывается и тем, что дерзко-истинная исповедь смешивается с хитро-лживой манипуляцией[14];

– лексико-семантические оксюмороны. Речь идет о сочетании противоречащих друг другу нарицательных или собственных имен: «честный вор», «маленький герой», «Лев Мышкин», «Парфен Рогожин»[15], «Соня [София] Мармеладова» и т.п;

– лексико-концептуальные оксюмороны. Это более изысканный и скрытый формат предыдущей типологии, например, «Родион [Греция] Романович [Рим] Раскольников [Раскол]». В эту группу приемов входят и явные расхождения между «номинацией» персонажа и его поведением: например, «положительно прекрасный идиот» оказывается умнейшим разрушителем жизни и планов всех им встреченных героев; анонимный «мечтатель» *Белых ночей* – лицемерный оппортунист; «кроткая» – далеко не кроткая; «село Отрадное» – местность, где произошло злодейство, приводящее к трагедии Настасьи Филипповны;

– онимическо-анонимные контрасты. Например, два главных героя в *Белых ночах* с подобным эффектом обозначаются противоположным образом: в то время как «мечтатель» (протагонист) лишен личного имени и по его же словам соответствует не *личности*, а «типу», имя же «Настенька» навязчиво повторяется в повести больше ста сорока раз[16]; впрочем, навязчиво-раздражающее повторение фамильярной формы «Настенька» тоже вызывает у читателя парадоксальный эффект *деонимизации* героини. «Кроткая» же обозначается мужем-повествователем обезличенным местоимением «она»;

– классические формы «парадокса лжеца». Как аргументировала Г. Импости, часто герой разоблачает себя во лжи при опровержении самого себя (Imposti 2014, 234-36); например, человек из подполья себя оправдывает посредством самообвинения, а посредством самооправдания сам разоблачает «ложь» собственного «раскаяния» (ПСС 5, 107);

– психо-эмоциональные конфликты. Благодаря своей «неустойчивости психики» герои Достоевского подвержены «резкому перетоку эмоций от

[13] Типичный пример, о котором пойдет речь ниже – "Легенда о Великом инквизиторе"», где находящийся перед говорящим инквизитором узник не произносит ни единого слова.

[14] Эту тематику убедительно проанализировала в своей статье о *Записках из подполья* Р. Джакуинта (2002, 4), назвавшая побуждение героя к исповеди «жаждой провокации и парадокса».

[15] Как бы ни толковалось «значение» имени героя, безусловна греческая этимология имени Парфен (Парфений) – «девственный, чистый» (Петровский 1984, 176). Имя вроде бы совсем не соответствует якобы грубому и плотскому герою, который, однако, кажется, девственным и остается.

[16] Мечтатель говорит: «мне кажется, я никогда не устану называть вас Настенькой» (ПСС 2, 112).

одного полюса к другому» (Подорога 2019, 117). В эту типологию можно включить и парадоксальность, связанную со смешением яви и сна: «сон более реален, чем реальность» (там же, 118). Дж. Джиганте указывает на важнейшую функцию сновидения в сюжетах Достоевского: «выявить внутреннее страдание героя, прежде всего в тех случаях, когда оно вызвано сосуществованием в нем противоречащих друг другу идей и чувств» (Gigante 2007, 184);

– временны́е несоответствия. У Достоевского-художника все либо затягивается, либо происходит настолько внезапно («вдруг»), что в восприятии читателя полюса сливаются в одно парадоксальное смешение: «все смещено» (Подорога 2019, 117). Чередования внезапности и стаза создают несоответствие внутреннего измерения правилам физической концепции времени:

> Итак, *вдруг* «анти-логики» сливается с *вдруг* «повествовательного объективизма». В мире противоречий Достоевского существует и это очередное противоречие, являющееся, однако, лишь мнимым, ибо на самом деле эти предвзятые и предопределенные схемы чаще всего препятствуют объективному восприятию окружающей нас действительности (Verč 1977, 65);

– парадоксальность Петербурга. Главным топографическим фоном рассказов и романов Достоевского является парадоксальный «город-призрак» (Баршт 1996, 52). Парадоксальным образом, русское «окно в Европу» смотрит *туда*, но «Европой» не является, а лишь неубедительно ею становится; следовательно, он и не совсем «русский город». Столица империи превращается в своего рода *окно в страдание*. Петербург предрасполагает к галлюцинации и бреду: «нормальность» как бы не существует, никто не женится, дети успешно не рождаются, все ведет к нулю. Достоевским столица представлена не в духе натурализма, и не в духе готической традиции (пушкинской и гоголевской), а *гибридно*, согласно фантастическому реализму: Петербург – «самый отвлеченный и умышленный город на всем земном шаре» (ПСС 5, 101), но и «самый фантастический город, с самой фантастической историей из всех городов земного шара» (там же, 57). В Петербурге все *странно*, все выглядит *как бы не так*. Столица – физическое воплощение некоего "*бы*-пространства", где умышленная ошеломляющая яркость имперских архитектурных амбиций, мраморные или гранитные дворцы дворянства и смущающие «пачки» купюр конфликтуют с дикой северной стихией, с мерзкой уличной слякотью и с удушающей мизерностью мелких и смешных «оскорбленных».

– постоянные маркеры "сослагательности". Речь идет о впечатляющем количестве таких синтаксических элементов, как частицы, союзы, наречия, которые обозначают «условно-предположительную возможность» или «сравнение»: *бы, как бы, будто, как будто, словно, точно, было, пожалуй* и т.п. Повествование, таким образом, создается при постоянстве латентной отрицательной идеи:

> Я проснулся за час до нашего свидания, но *как будто* и не спал. Не знаю, что было со мною. Я шел, чтоб вам это всё рассказать, *как будто* время для меня остановилось, *как будто* одно ощущение, одно чувство должно было остаться с этого времени во мне навечно, *как будто* одна минута должна была продолжаться целую вечность и *словно* вся жизнь остановилась для меня… (ПСС 2, 129; курсив мой, *ЛС*).

> Но что-то было в нем очень странное; во взгляде его светилась *как будто* даже восторженность, – пожалуй, был и смысл и ум, – но в то же время мелькало *как будто* и безумие (ПСС 6, 12; курсив мой).

Следует в заключении списка обратить особое внимание на технику строения парадоксально-юмористической "*бы*-логики", подвергающей демонтажу жесткую основу логики математической. Человек из подполья с тончайшим философским юмором излагает свой протест против «превосходных», но «пренесносных» алгоритмов арифметического мышления:

> Одним словом, человек устроен комически; во всем этом, очевидно, заключается каламбур. Но дважды два четыре – все-таки вещь пренесносная. Дважды два четыре – ведь это, по моему мнению, только нахальство-с. Дважды два четыре смотрит фертом, стоит поперек вашей дороги руки в боки и плюется. Я согласен, что дважды два четыре – превосходная вещь; но если уже всё хвалить, то и дважды два пять – премилая иногда вещица (ПСС 5, 119).

Уникальную парадоксальность Достоевского следует улавливать в ключевых языковых тонкостях. В данном отрывке юмор создается не столько эффектной персонификацией арифметического действия («смотрит фертом», «стоит руки в боки», «плюется»), сколько «подрывным» наречием «*иногда*», которое к тому же расположено после прилагательного «премилая». Одно это наречие создает философско-юмористический парадокс: здесь отрицается не само арифметическое правило («дважды два четыре»), а его *перманентность,* ведь «неустойчивое правило» является оксюмороном.

В том-то и глубокая суть скептического юмора Достоевского: правило не заменяется *анти-правилом,* а приостанавливается – *иногда,* по настроению (по *humor*'у).

5. Кратко о парадоксальности "Легенды о великом инквизиторе"[17]

"Легенду о Великом Инквизиторе" Фрейд (1995, 284) убедительно определил «одним из высочайших достижений мировой литературы, переоценить которое невозможно». Это определение тем более убедительно, если учесть, что в "Легенде" мастерски высказывается весь мощный

[17] Более детальному и аргументированному анализу дилеммы «узника» в "Легенде о великом инквизиторе" была посвящена работа Salmon 2015.

потенциал Достоевского к созданию *художественной неразрешимости*: фантазия смешивается с историей, добро со злом, а сила слова борется с властью молчания.

Ненаписанная и не стихотворная «поэма» Ивана посвящается парадоксальному конфликту, в котором узник будто не участвует, но этим самым его обостряет. Парадоксальна сама диалогичная структура монолога, разворачивающегося перед вызывающе молчаливым собеседником. Оживленно, порой с пылом, говорит один инквизитор, безустанно задавая узнику вопросы в надежде получить хоть одно слово в ответ, а «весь ответ» пленника – дерзкий, надменный поцелуй:

> Старику хотелось бы, чтобы тот сказал ему что-нибудь, хотя бы и горькое, страшное. Но он вдруг молча приближается к старику и тихо целует его в его бескровные девяностолетние уста. Вот и весь ответ (ПСС 14, 239).

Зеркальное противопоставление двух героев подпитывается тонкими логическими противоречиями и онтологической амбивалентностью персонажей. Согласно объяснению Ивана, каждый из двух «собеседников» должен был бы представить конкретное и определенное лицо; в «поэме», однако, действующие герои обозначены не собственными, а нарицательными именами. Этот прием создает идеальный фон для очертания излюбленного Достоевским мотива *двойника*[18] – амбивалентность и разносторонность оппонентов не позволяют читателю решить с уверенностью, кто из них двоих воплощает Добро, а кто Зло. Разница между героями сглаживается, а читатель оказывается «по ту сторону добра и зла». Ссылка на Ницше аргументируется книгой 1903 г. Льва Шестова, написавшего, что «сочинения Достоевского и Ницше заключают в себе не ответ, а вопрос» (Шестов 1971, 17). Особенно интересно и наблюдение философа о том, что «большинство читателей не хочет этого знать» (там же), ибо парадоксальность, навязываемая Достоевским, тем более создает умственный дискомфорт читателю, чем больше тот ищет на странице художника бинарный философский ответ.

Хотя рассуждения инквизитора явно выходят за рамки бинарной логики и соответствуют парадоксальной последовательности, предрасположенность к утешающей манихейской интерпретации заставляет большинство исследователей игнорировать сам текст "Легенды". Не замечается, прежде всего, расхождение между интенцией Ивана, согласно которой узник – Иисус Христос, и реакцией Алеши, который во время изложения братом "Легенды" дезориентирован. Он даже сомневается в серьезности слов инквизитора («он иронизирует, смеется?» – спраши-

[18] Так писал Достоевский о повести *Двойник* в *Дневнике писателя*: «Повесть эта мне положительно не удалась, но идея ее была довольно светлая, и *серьезнее этой идеи я никогда ничего в литературе не проводил*. Но форма этой повести мне не удалась совершенно» (ПСС 26, 65; курсив мой, *ЛС*).

вает он Ивана; ПСС 14, 229), а в итоге восклицает: «Но... это нелепость! [...] Да и совсем не может быть такого фантастического лица, как твой инквизитор» (там же, 237)[19].

Из текста "Легенды" выводится очевидный факт, ибо «узник» может быть или не быть Христом, как сам инквизитор открыто объявляет: «Я не знаю, кто ты, и знать не хочу: ты ли это или только подобие его» (там же, 228). Даже исходя из того, что инквизитор склонен считать узника Исусом Христом, эти его слова безоговорочно создают *отрицательную латентную идею*, то «qui pro quo», о котором говорит Алеша (там же). И действительно, если узник – «только подобие его», то он *de facto* является лже-Христом, узурпатором, изображением Зла.

«Qui pro quo» касается и общей концепции, изложенной инквизитором. По его словам, на земле действуют три силы, «могущие навеки победить и пленить совесть этих слабосильных бунтовщиков, для их счастия»: «чудо, тайна и авторитет» (там же, 232). Инквизитор говорит узнику: «Ты отверг и то, и другое, и третье» (там же). Эти слова не допускают манихейской интерпретации, согласно которой три силы обозначают *и Зло, и инквизитора*. Если постулировать, что узник – Добро, а три силы характеризуют на самом деле узника больше, чем инквизитора, то противоречивость неизбежна. Дело в том, что согласно тексту не инквизитор, а узник, проходя через Севилью, осуществляет «чудеса» (там же, 226). Следовательно, если узник – Христос, а чудеса обозначают *Зло*, то получается, что Христос обозначает *Зло*, что в свою очередь отрицает любой постулат манихейской логики. То же самое касается и «тайны», ведь не инквизитор, а узник своей амбивалентностью воплощает таинственность; по словам того же инквизитора, узник – *первоисточник* «тайны», которую другие лишь «проповедуют», но не воплощают:

> Да неужто же и впрямь приходил ты лишь к избранным и для избранных? Но если так, то тут тайна и нам не понять ее. А если тайна, то и мы вправе были проповедовать тайну (там же, 234).

Третья сила тоже якобы касается узника больше че м инквизитора: узник пользуется явным психическим преимуществом над инквизитором, а не наоборот. Власть узника проявляется в надменном молчании: он не удостаивает старика «даже негодования» (там же, 229), этим проявляя свое превосходство (корень 'горд-' в применении к узнику, а не к инквизитору, повторяется десять раз[20]), а поцелуй, который «горит на сердце»

[19] Важно учесть, что совершенно разные научно-критические направления (от структурализма до психоанализа, от герменевтики до постмодернизма) отделяют сознательные интенции автора (тем более автора фиктивного, как в случае с Иваном) от совокупности творческих, в том числе и подсознательных механизмов, отражаемых в окончательном тексте сочинения. О теме интенций в художественной литературе, ср. Gibbs 1999.

[20] ПСС 14, 233 – три раза; 234 – два раза; 235 – один раз; 236 – четыре раза; 237 – один раз.

инквизитора (там же, 239), убедительно напоминает «предательский поцелуй» *двойника* (ПСС 1, 227)[21]. Не узник, а инквизитор своим старческим страданием (и состраданием) готов выносить «тяжесть свободы», «лгать» людям (ПСС 14, 231) и быть «несчастным» ради счастья «миллионов существ» (там же, 236); он не занимается чудесами, не действует под влиянием тщеславия или материальных благ и от своего подвига не ждет вознаграждения. Если задуматься, то его жертва по-настоящему огромна и именно инквизитор более гуманная, чем узник, фигура.

Недостижимое величие этих страниц заключается в их уникальной способности *мешать* читателю точно так же, как узник «мешает» инквизитору (там же, 229, 237, 280): читателю предлагается конкретное приложение высказанной Иваном идеи, что сердце людей – «поле битвы добра и зла». Все в "Легенде" – двойственно, каждое слово вносит свой вклад в игру амбивалентности, скрывающей неуловимую и невыносимую истину.

Новейшая художественная концепция Достоевского раскрывает парадоксальную сущность человеческой природы, приучая при этом читателя расставаться с самой настоятельной надеждой исправить парадокс. Наподобие Создателя «бунтовщиков», хотевшего «посмеяться над ними», Достоевский-художник сотворил умственный юмористический лабиринт, из которого невозможно вырваться. С лабиринтом можно только смириться или постараться к нему привыкнуть.

"Легенда" доказывает, что мастерство Достоевского не ограничивалось одной «полифонией», а в руках художника действовал парадоксальный юмор – когнитивный инструмент, способный воздействовать одновременно на познание, на психику и на этику читателя.

6. Заключительные размышления

При чрезвычайно широкой палитре их особенностей художественные герои Достоевского, каждый по-своему, являются носителями некоего юмористического скепсиса. При этом они, по "нелогичной логике" парадокса, скептически относятся и к собственному скепсису тоже:

> – Вы ужасный скептик, князь, – минуты чрез две прибавил Коля, – я замечаю, что с некоторого времени вы становитесь чрезвычайный скептик; вы начинаете ничему не верить и всё предполагать... а правильно я употребил в этом случае слово «скептик»?
> – Я думаю, что правильно, хотя, впрочем, *наверно и сам не знаю* (ПСС 8, 261; курсив мой, *ЛС*).

В отличие от традиционных риторических категорий, скептические парадоксы «четвертой категории» аннулируют не предпосылку или заключение, а

[21] Кстати и поцелуй «хозяйки», который (вопреки любой логике) «загорелся на воспаленных губах» Ордынова «как будто ножом его ударили в сердце» (ПСС 1, 277).

целую систему строения их логической связи. Если сопоставить разные формы и структуры художественных парадоксов с механизмом их воздействия на читателя, то можно обнаружить закономерную связь между их стилевой функцией и их юмористическим, дестабилизирующим воздействием.

Парадоксальность художественных героев Достоевского, казалось бы, примыкает к нонсенсу, хотя она лишь раскрывает скрытую металогику глубинной психики, устроенную вопреки логике сознания. Нарушение постулатов сознания «путает» и «расстраивает» (словами Пиранделло) алгоритмы «здравого смысла», отражающие логику первого порядка (например, «*если* человек болеет, *то* он хочет вылечиться»):

> Но все-таки, если я не лечусь, так это со злости. Печенка болит, так вот пускай же ее еще крепче болит! (ПСС 5, 99).

Постулат сознания утверждает, что мы себя любим, следовательно себя лечим с усердием и не желаем себе зла, но логика глубокой психики гораздо сложнее. Достоевский раскрывает читателю недоступные сознанию механизмы самоуничижения и "самовредительства", исходящие из подавленного нарциссизма. Человек из подполья страдает «от своего общего ничтожества» (Жирар 2013, 33) и его самобичевание – средство самоутверждения. Подобный парадокс возникает из конфликта двух противопоставленных логических систем – сознания и подсознания. Итак, парадокс полностью разрешается при раскрытии скрытых «логических ходов» глубокой психики героя. Яркие примеры подобной парадоксальной логики предлагаются в *Идиоте* – например, когда свидетели пытаются довести до некоей логики самоуничижительное поведение Настасьи Филипповны:

> – Знаете, Афанасий Иванович, это, как говорят, у японцев в этом роде бывает, – говорил Иван Петрович Птицын, – обиженный там будто бы идет к обидчику и говорит ему: «Ты меня обидел, за это я пришел распороть в твоих глазах свой живот», и с этими словами действительно распарывает в глазах обидчика свой живот и чувствует, должно быть, чрезвычайное удовлетворение, точно и в самом деле отомстил. Странные бывают на свете характеры, Афанасий Иванович! (ПСС 8, 148).

Порой не герои, а повествовательный голос в виде комментария объясняет «странные случаи», когда поведение человека кажется несовместимым с правилами сознательной логики:

> Встречаются даже странные случаи: из-за желания оригинальности иной честный человек готов решиться даже на низкое дело; бывает даже и так, что иной из этих несчастных не только честен, но даже и добр, провидение своего семейства, содержит и питает своими трудами даже чужих, не только своих, и что же? всю-то жизнь не может успокоиться! Для него нисколько не успокоительна и не утешительна мысль, что он так хорошо исполнил свои человеческие обязанности; даже, напротив, она-то и раздражает его (там же, 385-86).

В основе "странностей" героев Достоевского находятся самые разные позывы, но чаще всего *тщеславие*. Тщеславие – источник извращенного механизма мнимых желаний, ради которых живет современный человек. Речь идет о желаниях, которые каждый завистливый субъект наследует от «кого-нибудь третьего, наделенного в его глазах определенным престижем» (Жирар 2019, 36; курсив мой). Тщеславие толкает героев Достоевского к стремлению к оригинальности, к выделению из аморфной и жалкой массы людей, лишенных личности и достоинства. Раскольников заявляет: «я хотел Наполеоном сделаться, оттого и убил…» (ПСС 6, 318). Тут логика на первый взгляд отсутствует, но восстанавливается при анализе глубинного процесса мышления. Его предлагает Довлатов (1986, 11-2; курсив мой, *ЛС*) в первом рассказе *Чемодана*, где юмористический персонаж Фред, сам этого не осознавая, разъясняет на актуализированный лад воззрение Раскольникова:

> – А что делать? Способностей у меня нет. Уродоваться за девяносто рублей я не согласен… Ну, хорошо, съем я в жизни две тысячи котлет. Изношу двадцать пять темно-серых костюмов. Перелистаю семьсот номеров журнала «Огонек». И все? И сдохну, *не поцарапав земной коры*?.. Уж лучше жить минуту, но по-человечески!.. […]
> – До нашего рождения – бездна. И после нашей смерти – бездна. Наша жизнь – лишь песчинка в равнодушном океане бесконечности. Так попытаемся хотя бы данный миг не омрачать унынием и скукой! *Попытаемся оставить царапину на земной коре*. А лямку пусть тянет человеческий середняк. Все равно он не совершает подвигов. *И даже не совершает преступлений…*

Согласно воспоминаниям ряда его друзей, Довлатов восхищался юмором Достоевского, считал писателя «самым смешным автором в нашей литературе» и «уговаривал всех написать об этом диссертации» (Генис 2000, 24; более детально см. Доброзракова 2011). Настоящую работу можно считать откликом на приглашение Довлатова при попытке аргументировать, что этико-эстетическая основа «смешного», вызываемого Достоевским-художником, соответствует не простому «комизму», а *философскому парадоксальному юмору* – тому стилю мышления, который позволяет читателю *иногда* ловить за рамками установившейся бинарной логики дестабилизирующую, но «премилую» альтернативу.

Цитируемая литература

Boyd, Brian. 2009. *On Origin of Stories. Evolution, Cognition and Fiction*. Cambridge (Mass.): Harvard University Press.
Coppedge, Nathan. 2014 (2012). *The Book of Paradoxes*. Torrazza: Amazon Italia Logistica.
Falletta, Nicholas. 1990. *The Paradoxicon*. New York: J. Wiles&Sons.
Gibbs, Raymond W. 1999. *Intentions in the Experience of Meaning*. New York: Cambridge University Press.

Gigante, Giulia. 2001. *Dostoevskij onirico*. Napoli: La città del sole.

Givone, Sergio. 2006 (1984). *Dostoevskij e la filosofia*. Bari: Laterza.

Imposti, Gabriella. 2014. "Inattendibilità e paradosso del narratore in *Memorie del sottosuolo* di Dostoevskij." In *Kesarevo Kesarju*. Scritti in onore di Cesare G. De Michelis, a cura di Marina Ciccarini, Nicoletta Marcialis, Giorgio Ziffer, 227-39. Firenze: FUP.

Lotto, Beau. 2018 (2017). *Deviate. The Creative Power of Transforming your Perception*. London: Weidenfeld & Nicolson.

Morson, Gary S. 1999. "Paradoxical Dostoevsky." *The Slavic and East European Journal* 43 (3): 471-94.

Odifreddi, Piergiorgio. 2001. *C'era una volta un paradosso. Storie di illusioni e verità rovesciate*. Torino: Einaudi.

Richardson, Brian. 2006. *Unnatural voices: Extreme Narration in Modern and Contemporary Fiction*. Columbus: Ohio State University Press.

Sainsbury, R. Mark. 2009 (1987). *Paradoxes*. Cambridge: Cambridge University Press.

Salmon, Laura. 2013. "Dostoevskij e l'idiota: i principi del paradosso." In Fëdor Dostoevskij, *L'idiota*, 677-766. Milano: Rizzoli.

Salmon, Laura. 2015. "Il significato del «nome non-detto» del «prigioniero» nella narrazione del Grande Inquisitore dostoevskiano." *Il Nome nel Testo* 17: 369-86.

Salmon, Laura. 2021. "Sulla coesione dei 'monologhi polifonici' dostoevskiani. Tipologia, anonimato e antonomasia dei ridicoli sognatori del sottosuolo." In *LinalaukaR*. Studi in onore di Rita Caprini, a cura di Rita Ronzitti, Caterina Saracco, 481-97. Arenzano: Castel Negrino.

Vattimo, Gianni e Pier Aldo Rovatti. 1995 (1990). *Il pensiero debole*. Milano: Feltrinelli.

Watzlawick, Paul. 1977. *Die Möglichkeit des Andersseins. Zur Technik der therapeutischen Kommunikation*. Bern: Hans Huber.

Wilson, Edward O. 1999. *Consilience. The Unity of Knowledge*. New York: Vintage Books.

Баршт, Константин А. 1996. "Петербургская готика Достоевского.", *Europa Orientalis* 15/1: 51-76.

Бем, Альфред Л. 2007 (1929). "Драматизация бреда («Хозяйка» Достоевского)." В кн. *О Достоевском*, ред. Альфред Л. Бем, 99-131. Москва: Русский путь.

Вышеславцев, Борис П. 1923. *Русская стихия у Достоевского*. Берлин: Обелиск.

Генис, Александр А. 2000. *Довлатов и окресности*. Москва: Вагриус.

Джакуинта, Розанна. 2002. "У нас все мечтатели и подлецы. О «Записках из подполья» Фёдора М. Достоевского." *Русская литература* 3: 3-19.

Доброзракова, Галина А. 2011. "Достоевский в художественном знании С. Довлатова." *Вестник Самарского ГУ* 4 (85): 192-98.

Довлатов, Сергей Д. 2019а (1986). *Чемодан*. [*Собрание сочинений*, II], 263-366. Санкт-Петербург: Азбука.

Довлатов, Сергей Д. 2019б (1990). *Записные книжки*. [*Собрание сочинений*, IV], 271-394. Санкт-Петербург: Азбука.

Драгалина-Черная, Елена Г. 2007. "Смеяться или плакать? Парадокс как несмешная шутка." В кн. *Логический анализ языка. Языковые механизмы юмора*, под ред. Нины Д. Арутюновой, 627-34. Москва: Индрик.

Евлампиев, Игорь И. 2012. *Философия человека в творчестве Ф. Достоевского*. Санкт-Петербург: РХГА.

Жирар, Рене. (1963) 2013. *Достоевский: от двойственности к единству*, пер. с французского Галины Г. Куделич. Москва: ББИ.

Жирар, Рене. (1961) 2019. *Ложь романтизма и правда романа*, пер. с французского Алексея И. Зыгмонта. Москва: НЛО.

Кийко, Елена И. 1973, "Примечания." В кн. Фёдор М. Достоевский, *Полное собрание сочинений в 30 тт.*, т. 5, 347-406. Ленинград: Наука.

Лапшин, Иван И. 2007 (1929). "Комическое в произведениях Достоевского." В кн. *О Достоевском*, ред. Альфред Л. Бем, 222-35. Москва: Русский путь.

Петровский, Никандр А. 1984. *Словарь русских личных имен*. Москва: Русский язык.

Подорога, Валерий А. 2019. *Рождение двойника. План и время в литературе Ф. Достоевского*. Москва: Панглосс.

Пушкин, Александр С. (1831) 1975. "Моцарт и Сальери". В кн. Александр С. Пушкин, *Собрание сочинений*, т. 4, 279-87. Москва: Художественная литература.

Сальмон, Лаура. 2008. *Механизмы юмора. О творчестве С. Довлатова*. Москва: Прогресс-традиция.

Спиркин, Александр Г., Игорь А. Акчурин, и Регина С. Карпинская, ред. 1980. *Словарь иностранных слов*. Москва: Русский язык.

Фрейд, Зигмунд. (1928) 1995. "Достоевский и отцеубийство." В кн. *Фрейд. Художник и фантазирование*, под ред. Рудольфа Ф. Додельцева и Константина М. Долгова, пер. с немецкого Р.Ф. Додельцева, 285-94. Москва: Республика.

Шестов, Лев И. (1903) 1971. *Достоевский и Нитше* [фотографическое переизд.]. Paris: Ymca-Press.

Деконструкция в романах Достоевского: замыслы, планы, подготовительные материалы, основной текст

Владимир Котельников

Ранняя посылка Достоевского «человек есть тайна» сменяется в каторжные 1850-е годы установкой «человек есть проблема»; с тех пор она управляет романным творчеством писателя.

У Достоевского картина мира и человека открыта для деконструкции, и писатель осуществляет ее в романах. Уже в концептуальных слоях подготовки *Преступления и наказания* герой инструментами своей "казуистики" предпринимает демонтаж моральных инстанций и императива заповеди, запрещающих убийство. В освобожденном от них этическом пространстве актуализируется антропологический мотив *необходимости преступления.*

В таком пространстве действует Раскольников. Демонтаж внутренних и внешних пределов ведет в нем к умственным и нравственным разрывам. Поставлены теоретический вопрос и связанная с ним практическая задача. Раскольников остается один на один с ними и с самим собой. Его рационально намеченный идейный проект ломается, движения мысли и воли становятся конвульсивными и разнонаправленными. Так Достоевский создает условия для необходимого ему в романе религиозно-этического решения проблемы.

Писатель последовательно и настойчиво связывает с событием убийства предшествующие ему и следующие за ним психологические процессы, которые происходят в герое и, по замыслу, непременно должны привести его к нравственному перерождению. Иной исход не предполагается. Уже

Vladimir Kotel'nikov, Russian Academy of Sciences, Russian Federation, vladilogos@mail.ru, 0000-0002-5135-6782

Referee List (DOI 10.36253/fup_referee_list)
FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Vladimir Kotel'nikov, *Deconstruction in Dostoevsky's Novels: Ideas, Plans, Preparatory Materials, Main Text*, © Author(s), CC BY 4.0, DOI 10.36253/979-12-215-0122-3.04, in Dar'ja Farafonova, Laura Salmon, Stefano Aloe (edited by), *F.M. Dostoevsky: Humor, Paradoxality, Deconstruction*, pp. 35-40, 2023, published by Firenze University Press, ISBN 979-12-215-0122-3, DOI 10.36253/979-12-215-0122-3

в подготовительных материалах ко второй редакции в записи “Начало романа” значится: «NB. С самого этого преступления начинается его нравственное развитие, возможность таких вопросов, которых прежде бы не было. В последней главе, в каторге, он говорит, что *без этого преступления* он бы не обрел в себе *таких* вопросов, желаний, чувств, потребностей, стремлений и развития» (ПСС 7, 140; курсив мой, *ВК*). В переводе на язык новейшей философской антропологии (М. Бланшо, Ж. Батай, М. Фуко) это означает, что персонажу для обнаружения и опознания собственной реальности как субъекта бытия писателем был задан трансгрессивный “опыт предела”, “жгучий опыт”, который обретается в “акте эксцесса” – в данном случае в убийстве. Описав все перипетии такого опыта, Достоевский выводит из него положительное решение “проблемы человека”.

Но такое решение ставится в самом же романе под сомнение и едва ли не разрушается имплицитной мотивацией убийства.

Достоевский вынес из общения с каторжниками-убийцами важнейшее для его антропологии знание того, что побуждение и намерение убить возникают с определенной необходимостью во всяком индивидууме и что «свойства палача в зародыше находятся почти в каждом современном человеке» (ПСС 4, 155). Коренится такое свойство очень глубоко.

Раскольников не просто убивает выбранную для его частной цели частную жертву, испытывая свою способность к преступлению, – в своем деянии он подспудно актуализирует извечную *необходимость убийства* как действия, могущего радикально *изменить* закосневшее наличное существование, высвободить его из исторической рутины для дальнейшего развития. Каин убил брата, чтобы восстановить справедливость, как он ее понимал, и не был наказан Богом за первое изменение мира по личной воле человека, ибо человеку дана была свобода. Сравним подобную функцию восьми убийств в *Гамлете* (среди которых совершённое королем каиново братоубийство) – они служат расчистке жизненного поля для действия новых сил. Уже на предварительном этапе работы Достоевский прописывает это со всей очевидностью – так, в подготовительных материалах к третьей редакции появляются обращенные к Соне слова Раскольникова: «Я хочу, чтоб *все, что я вижу, было иначе*. Покамест мне только это было нужно, я и убил» (ПСС 7, 153; курсив мой, ВК). В основном тексте идея заявляется более категорично и экспрессивно: «Сломать, что надо, раз навсегда, да и только [...]. Свободу и власть, а главное власть! Над всею дрожащею тварью и над всем муравейником!.. Вот цель!» (ПСС 6, 253). Такое стремление изначально и потенциально присутствует в природе человека, в его отношениях к людям, оно связано с его биосоциальной генетикой, с формированием и развитием его этоса на праисторических и последующих стадиях.

На этапе планов и персонологических проектов *Идиота* в генеральную программу изображения «положительно прекрасного человека» Достоевский внедряет острые пассиональные и антагонистичные замыслу “Князя Христа” мотивы, деконструируя тем самым всю этическую концепцию Мышкина и связанный с ней нарратив.

В первом слое "Подготовительных материалов-1", относящемся к сентябрю-октябрю 1867 г., среди описания персонажей появляется знаменательная запись: «Страсти у *Идиота* сильные, потребность любви жгучая, гордость непомерная, из гордости хочет совладать с собой и победить себя» (ПСС 9, 141). В записи конца октября 1867 г. намечается верхняя персонологическая страта: «Дядя видит, что Идиот, которого он плеткой хотел бить, неизмеримо глубже и выше его» (там же,145). Через несколько строк обозначается нижняя страта: опробуется мотив злой воли героя, чреватой преступлением: «*Главный характер Идиота*. Самовладение от гордости (а не от нравственности) и бешеное саморазрешение всего», за чем производится очередной поворот к преображению его: «Но саморазрешение еще мечта, а покамест еще только судорожные попытки. Таким образом он мог бы дойти до чудовищности, но любовь спасает его» (там же, 146).

Чем ближе лежат слои к соответствующим романным эпизодам и завершенному образу Мышкина, тем сложнее перемежаются и переплетаются черты и мотивы, намеченные ранее в образах Идиота и Князя в подготовительных материалах. Сущность их не отменяется и в романе, хотя подчас утапливается в обильном лицами и событиями, многословном повествовании. Этот материал зачастую *покрывает* и *прикрывает*, *прячет* возникшие в прежних слоях свойства персонажа, но в иных случаях они проступают достаточно явно.

Так, чувства к Аглае доведены всезнающим Достоевским в не знающем Мышкине до степени страсти: «Если бы кто сказал ему в эту минуту, что он влюбился, влюблен страстною любовью, то он с удивлением отверг бы эту мысль и, может быть, даже с негодованием» (ПСС 8, 301). Между тем, это правда автора о герое.

Параллельно развивался сюжет с Настасьей Филипповной. В черновом слое "Первоначальная тема" в Идиоте приготовлялась для отношений с героиней (будущей Настасьей Филипповной) «бешеная, безжалостная страсть» (ПСС 9, 171). Она прошла сквозь следующие слои и, хотя в несколько ослабленном виде, передалась Мышкину. Чувствуя ее в себе, Мышкин поэтому и рассуждает о ней: «А ему, князю, любить страстно эту женщину – почти немыслимо, почти было бы жестокостью, бесчеловечностью» (ПСС 8, 191). Он хочет убедить себя, что в нем такой любви нет: «И разве одну только страстность внушает ее лицо? Да и может ли даже это лицо внушать теперь страсть? Оно внушает страдание, оно захватывает всю душу, оно…» – не решается Мышкин продолжить (там же). Должно остаться только сострадание к ней, жалость – «[…] мне только жаль ее», – говорит Мышкин Аглае (там же, 362). Но проницательной ревности Рогожина поручено назвать вещь настоящим ее именем: «Вернее всего то, что жалость твоя, пожалуй, еще пуще моей любви!» (там же, 177). Разрушается самооправдание Мышкина, утверждающего, что его влечение к Настасье Филипповне есть «влечение к какому-то жалкому и больному ребенку, которого трудно и даже невозможно оставить на свою

волю» (там же, 489). Эти слова не затрагивают нижние слои персонажа; чувства Мышкина к Настасье Филипповне другого рода. Именно страдающая женщина возбуждает в Мышкине страстное влечение к ней – почему Достоевский и приковывает взгляд героя к лицу Настасьи Филипповны, ее страдание выражающему. Ее лицо – *лик* самой женской природы, с ее вакхическими экстазами и болью, образ вечно-женского, таящий *вечное* страдание в глубине *временной* красоты своей, столь влекущей и гибельной. Чувственность Идиота страстно отозвалась на этот лик героини и готова идти за ним до порога смерти.

По одной тематической линии Достоевский выстраивает речи и поступки князя Мышкина в направлении христоподражательного образа. Содержание другой линии, развиваемое в романе дискретно, своими пассиональными вторжениями опровергает тему «Князя Христа», не позволяет привести к моральному (и соответственно – сюжетному) разрешению духовной и социальной драмы героя.

Попутно замечу, что итальянский композитор Luciano Chailly, отец известного дирижера Риккардо Шайи, обратившись к роману (посредством либретто Gilberto Lovergo), написал в 1966-1967 гг. трехактную оперу *L'Idiota* (поставлена 14 февраля 1970 г. в Римской опере). В ней, как мне кажется, при неоклассическом стиле, есть музыкальные намеки (в манере Малипьеро в *Дон Жуане* по *Каменному гостю* Пушкина, 1963) на упомянутую психофизическую особенность страсти Идиота, что выразилось в вокально-интонационном рисунке его партии. Интересно также, что Шайи написал оперу по рассказу Стивенсона *Маркхейм*, который является обработкой сюжета *Преступления и наказания*.

Также на стадии планов и персонологических проектов, а затем и в окончательном тексте *Подростка* подвергается разрушительным тематическим и мотивным интервенциям главный персонаж. В нем Достоевский развертывает тип русского дворянина как наследственного носителя «великой мысли», страдающего от «общечеловеческой тоски». И одновременно заставляет его собственными речами и поведением дискредитировать, прямо осмеивать идеалы «благообразия» и «золотого века», искусительно нашептывать сыну, что он, Версилов, ему «всё лжет» (ПСС 13, 212), когда говорит об этих идеалах. Прямо обнажить несостоятельность Версилова-идеолога Достоевский хотел поручить Катерине Николаевне; в июльскую запись 1875 года он заносит ее слова, не вошедшие в их разговор в романе: «Я просто видела фальшь идеалиста, ходули, натянутость» (ПСС 16, 355).

Как инструмент деконструкции персонажа, исповедующего и проповедующего «высшие идеи», используется мотив «хищности» Версилова. Определение «хищный тип» применительно к Версилову в подготовительных материалах встречается многократно. В февральских записях 1874 года оно повторяется на соседних страницах семь раз (там же, 6-7), что свидетельствует об особой важности этого качества в персонаже и с чего Достоевский начинает его разработку. Хищностью окрашиваются

интимные инстинкты и вожделения Версилова, ее психофизические выражения предстают в накале и вспышках его страстей, направленных на женщину, о чем есть столь же многочисленные записи в подготовительных материалах. Достоевский доводит до крайней экспрессии такие выражения – прежде всего в отношениях героя с Катериной Николаевной. В связи с этим Достоевский помечает 7 сентября с припиской «ГЛАВНОЕ»: «Все время укушен бешеной собакой» (там же, 114). Хищная окраска присутствует временами и в отношениях его к Аркадию, когда Версилов покушается совратить его полудетский ум и совесть.

Вместе с тем до сильной экзальтации доводятся подъемы гуманистической мысли Версилова. В подготовительных материалах обе указанные стороны персонажа обнажены и подчеркнуты – подчас утрированно, что создает эффект действования двух противоположных личностей, отрицающих и уничтожающих одна другую. Соединенные в романе в одном персонаже, они открывают тварные низины человеческой природы при одновременном ее подъеме к духовным вершинам.

Уже почти окончательно доработав персонажа с такими свойствами, с внутренними разрывами, Достоевский перед 11 августа 1875 года сразу после очередной характеристики Версилова делает прямую отсылку к найденному им в 1864 году типу: «Подпольный человек есть главный человек в русском мире» (ПСС 16, 407). Отсылка поддерживает другие указания на «необычайную широту натуры» Версилова, о которой он откровенно говорит Аркадию. В записи 6 июля 1874 года он, сознавая, что «бесконечно силен» (и это отсылает нас к Ставрогину), признается: «Меня ничем не разрушишь, и, что всего подлее, ничем не смутишь. Я беспрерывно бесстыден. Я могу чувствовать два противоположных чувства вместе. Это бесчестно и даже не по моей воле» (там же, 20). Право на бесчестье – один из ведущих мотивов в ряде характеристик писателем современного русского дворянства; в августовской записи 1875 года: «отцы обрадовались бесчестью» – (там же, 429). В сословном «продукте» – так называет себя сам Версилов (там же, 21) – Достоевский насаждает и принуждает сосуществовать оба нужные ему для персонажа свойства, чему отвечает и декларация героя: «Мы *не только* подлецы, мы, кроме того, и единственные носители высшей идеи» (там же).

Может показаться безосновательным и нарочито парадоксальным дважды повторенное определение Версиловым себя и подобных ему в августовских записях 1874 года: «Нигилисты – это, в сущности, были мы, вечные искатели высшей идеи» (ПСС 16, 53). Резко отсекая от данного мироотношения «нигилятину», Достоевский ниже устами Версилова уточняет: «Нигилизм сам есть, может быть, чуть *не последняя степень идеализма*» (там же, 79) и подтверждает убеждение героя в начале марта 1875 года (там же, 284). Принадлежа к дворянству, Версилов отрицает и его (запись начала марта 1875 года: «[...] дворянства у нас нет, а может быть, и никогда не бывало» – (там же, 282), и самого себя в нем. Здесь есть правда о русской мысли: присущее ей, в радикальном ее направлении, ми-

роотрицание и самоотрицание вело подчас к той стадии идеализма, от которой начинался религиозный путь сознания.

Но на этом сложном составе персонажа писатель не останавливается: он обременяет его веригами, неоднократно упоминаемыми в записях, и в романе, кроме того, сообщает, что Версилов «задался одною странною мыслью: мучить себя дисциплиной, "вот той самой, которую употребляют монахи"» (ПСС 13, 385). Не осуществленное, но знаменательное намерение.

Хищность и гуманность, и подпольность, и нигилизм, и низость, и порывы к идеалу и к самосовершенствованию – все это, детализированное в подготовительных материалах до эскизов отдельных самостоятельных типов, сводится Достоевским в один деконструирующий сам себя образ, долженствующий представить культурный тип дворянина, носителя «высшей идеи» в процессе его «химического разложения» (ПСС 16, 52).

На знаменательное событие разбивания Версиловым иконы указывается в майской записи 1874 года (там же, 12) и впоследствии регулярно упоминается в подготовительных материалах. В сюжете романа и в движении характера оно финально, но как символическое выражение внутреннего мира героя сопровождает подготовительную разработку его образа постоянно. Расколотая икона, принадлежавшая Макару, вместе с тем символизирует расколотую Версиловым цельность того мира, который олицетворялся Макаром и который отражал религиозно-почвеннические воззрения Достоевского. Между идеальным и реальным состояниями героя устанавливается сильное моральное и психологическое напряжение.

В *Братьях Карамазовых* Достоевский деконструирует тему ортодоксальной церковности, проблематизируя отношения церкви и мира, замещая каноническую аскетику практикой христианизированного гуманизма, выдвигаемой в центр романа и поддерживаемой Достоевским в других текстах. В столкновениях верхних и нижних страт строятся образы Дмитрия Карамазова, а отчасти и Алеши – с "мирами иными" и сугубо земным карамазовским в них наследием. Кроме того, автор создает религиозно-этическую апорию в коллизии трех позиций: Христа, Инквизитора, Ивана; эта апория латентно присутствует в некоторых сюжетах и образах романа и не может получить безусловного разрешения в нем, равно как и в сознании и деятельности самого писателя в силу неразрешимости его внутренних конфликтов.

Деконструктивные практики XIX века (от натуральной школы до Л.Н. Толстого) и Ф.М. Достоевский

Алексей Казаков

Прежде чем начать разговор о главном герое нашего сборника, Ф.М. Достоевском, считаю нужным сделать подробное вступление, посвященное термину 'деконструкция'.

Современное понимание деконструкции оформилось в трудах постструктуралистов 1960-1970-х гг., в первую очередь в работах Ж. Деррида. В упрощенном виде этот метод предполагает поиск скрытой изнанки, которая признаётся подлинной мерой феномена, и недоверие официальной видимости, "фасаду", лицевой части какой-либо идеологии, практики, структуры (этот навязанный аспект деконструируется – т.е. слово 'деконструкция' означает именно процесс разрушения предъявленной нам поверхности феномена, которая признаётся фиктивной). Как правило, "фасад", т.е. титульная, лицевая, предъявленная миру сторона, по умолчанию носит возвышенный, чистый, благородный характер, а разоблаченная изнанка низкая, запретная, подавленная.

Сами постструктуралисты признавали свою вторичность по отношению к З. Фрейду (психоанализ действует в этой же логике: деконструирует официально заявленную психическую мотивацию и обнаруживает скрытую подавленную подоплёку, во фрейдизме, как правило, эротическую; последняя признаётся истиной психического мира, а первая – фикцией). В свою очередь, многие современные методологии зависимы от постструктуралистской деконструкции: например, постколониальные или ориенталистские

Alexey Kazakov, Tomsk State University, Russian Federation, akaz75@mail.ru, 0000-0002-9074-231X

Referee List (DOI 10.36253/fup_referee_list)
FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Alexey Kazakov, *Deconstruction in the 19th Century (from the Natural School to Leo Tolstoy) and Fyodor Dostoevsky*, © Author(s), CC BY 4.0, DOI 10.36253/979-12-215-0122-3.05, in Dar'ja Farafonova, Laura Salmon, Stefano Aloe (edited by), *F.M. Dostoevsky: Humor, Paradoxality, Deconstruction*, pp. 41-51, 2023, published by Firenze University Press, ISBN 979-12-215-0122-3, DOI 10.36253/979-12-215-0122-3

исследования, разоблачающие мнимое, по их мнению, благообразие властных и экспансионистских межнациональных дискурсов и выявляющие их циничную изнанку, которая и признаётся истинной правдой межнациональных отношений.

Для полного понимания предложенной трактовки деконструкции вспомним, как механика деконструкции действует, например, в трактате Ж. Деррида *О грамматологии* (Деррида 2000).

Вот, например, представления Ж.-Ж. Руссо об идеальной женщине, как их интерпретирует Деррида. По видимости, то есть на официально предъявленной лицевой поверхности феномена, речь вроде бы идёт о платоническом возвышенном духовном идеале женщины, который противопоставлен грубой материальной действительности (в известной нам соловьевско-блоковской традиции русского неоплатонизма нам это знакомо как «Прекрасная Дама»). Но в скрытой – и истинной, с точки зрения деконструкции – подоплёке подразумевается… Здесь я вынужден извиниться за содержание приводимых примеров и напомнить об общем провокативно-игровом характере философствования постструктурализма и о генетической связи деконструкции с методами Фрейда. Итак, в скрытой подоплёке платонического образа идеальной женщины у Руссо, по мнению Деррида, противопоставление реальной представительницы прекрасного пола и воображаемой проекции во время самоудовлетворения. Как известно, Руссо в *Исповеди* делает скандальное признание в этой своей слабости. Нематериальность эротической фантазии как раз и переосмысляется как идеальность. Суть коллизии у Руссо, как это видится Деррида: сексуальный контакт с реальной женщиной несёт много удовольствия, но и ещё большее количество проблем, а воображаемая проекция во всех смыслах безупречна и идеальна.

Вот такую скрытую (и с точки зрения деконструкции – подлинную) подоплёку вскрывает Деррида за концептом платонической идеальности у Руссо. Ещё раз напоминаю об эпатажном характере интеллектуальной игры в постструктурализме. И обращаю специальное внимание на то, что я настойчиво использую формулу «с точки зрения деконструкции»: мы вовсе не обязаны тоже считать скрытое низкое измерение истинной мерой реальности, а явленное высокое – фикцией и ложью. Отождествление "скрытое равно подлинное" – это психологически убедительный антинаучный предрассудок.

Другой пример из трудов Ж. Деррида, который лежит в основе проекта грамматологии: разоблачение выдвинутого на авансцену философии принципа голоса и реабилитация подавленного принципа письма. Эта коллизия выполняет важные для французского философа задачи борьбы с логоцентризмом в пользу децентрации и с метафизикой человеческого присутствия в пользу знаковой обезличенности, но, как представляется, это тоже фарсовая игра Деррида: никакой драмы подавления бедного и несчастного письма в реальности нет и сюжет борьбы за права обездоленных применительно к письму даётся французским мыслителем сугубо иронически.

На этом можно закончить методологическое вступление. Я не призываю всех принять предложенную модель деконструкции. Речь шла лишь о разъяснении, что именно я буду вкладывать в эту категорию и на каких основаниях эта конкретизация термина была сделана.

Разумеется, сам принцип недоверия видимому и разоблачения скрытого не был придуман в XX веке. Аналогичные практики были и в русской литературе времени жизни и творчества Ф.М. Достоевского. Так, в практике натуральной школы предметом изображения становится голая "натура", то есть разоблаченное сокрытое (она ведь *голая,* т.е. раньше она была "одетая", обладала официально предъявленной публичной оболочкой, "одеждой", потом было обнажение, снятие покровов, раскрытие чего-то потаенного, а может, даже постыдного).

Можно вспомнить наблюдения В.В. Виноградова, который связывает пафос реальности у Гоголя и его продолжателей в натуральной школе с символикой неистового романтизма. Показать правду жизни в этом контексте означает снять покровы для того, чтобы вскрыть безобразную изнанку. По мысли учёного, это выражает, например, мотив снятия кожи в гоголевском *Кровавом бандуристе* (Виноградов 1976).

Эту мысль учёного не нужно воспринимать как вычурный парадокс. Паранаучный эпатаж содержится только в выборе иллюстративного материала из гоголевского, так сказать, "шок-контента". Сама же модель очень точна.

Идея о связи реализма с метафизикой романтизма не принадлежит Виноградову, она содержится уже в гегелевских лекциях по эстетике. Немецкий философ говорил, что в романтическом искусстве (каковым, напомню, для него является всё искусство христианской эпохи, всё, что не является классической античностью или символической архаикой; иначе говоря, и то, что мы называем реализмом) дух отделяется от плоти реальности (в отличие от античности, т.е. классики, где наблюдается тождество внутреннего и внешнего), в романтической стадии культуры внутреннее содержание оказывается не равно материальному воплощению. Это, с одной стороны, порождает интерес к духовной бесконечности, не умещающейся в рамках реальности (и в силу этого в том числе невыразимой), – то есть становится основой романтического мышления в современном узком понимании. Но, с другой стороны, это же становится основой для рассмотрения реальности, лишённой осмысленности, идеальности (для Гегеля это лишь другая сторона романтического раздвоения; Гегель 1969).

Развивая мысль Гегеля, реалистический подход – это не отображение нейтрально-объективной действительности без прибавки ненужных элементов (например, идеализирующего украшательства); нет, это, наоборот, реальность *минус* её важнейшие элементы, действительность, с которой что-то снято, содрано, утрачено. Причём это именно «нижняя», изнаночная в аксиологическом смысле сторона реальности, которая осталась после утраты "верхней" части.

В качестве косвенной иллюстрации этой специфической топологии реальности можно напомнить о том, что школа Белинского воспринимает

в качестве образца реалистического описания России *Мёртвые души* Гоголя («ад» русской жизни, по мысли автора, т.е. снова низовая изнанка).

Напоминаю, что эстетические представления Белинского, идеолога реалистического осмысления гоголевского вклада в русскую литературу и создателя натуральной школы, в своей основе гегельянские. Неслучайно он, вслед за Гегелем, называет классицистов XVII–XVIII вв. «ложноклассиками» – с точки зрения немецкого философа искусство этих веков тоже представляет собой вариации романтического видения действительности после утраты гармонии внешнего и внутреннего, телесного и душевного, которая была присуща классическому этапу человеческой культуры. Приписывать Белинскому представления о романтизме, взятые из учебников XX века, как минимум, наивно.

Но следует признать, что Белинский и его последователи склоняются к нивелированию описанной деконструктивной топологии, специфическому забвению происхождения своей модели реальности из “голого”, изнаночного, “адского” измерения действительности – всё это предлагается воспринимать как нейтрально-объективную реальность.

Ф.М. Достоевский и сам использует “деконструирующий” подход к реальности, т.е. обнажает изнаночную подоплёку действительности, и напряженно полемизирует с ним. С одной стороны, он настойчиво сопротивляется специфической “автоматизации” того, что изначально создавалось как практика “деавтоматизации”. Писатель не принимает превращение в одномерно позитивное того, что было принципиально двухмерным (т.е. содержало явный фасад и скрытую изнанку), а теперь почему-то признается единственной однослойной правдой реальности, позитивной, обыденной, само собой разумеющейся, фактичной действительностью.

Достоевский не признает этой одномерности, показывает её, говоря современными терминами, деконструирующую структуру, например, в *Двойнике*, где последовательное применение “гоголевских” натуральных методов порождает не позитивную обыденную реальность, а мистическую притчевую картину хаотической жизни изнаночной материальной “истины” после снятия духовной “видимости”. Думаю, не нужно подсказывать, что сама категория “двойник” тоже предполагает двухмерность топологии реальности.

В повести *Двойник* Достоевский осуществляет ревизию принципиальных оснований реализма в том виде, в каком он сложился в рамках натуральной школы – отвлечемся от факта, что термин ‘реализм’ ещё не сформировался (см. Захаров 1997а). Господствующее представление о сущности эксперимента Достоевского предполагает, что он создает некий *искаженный* реализм, видоизмененный за счет дестабилизирующих и проблематизирующих минус-факторов, под действием которых создается атмосфера миражности, неправдоподобности, зыбкости, мерцания границ, что и становится основой усложнения модели реальности, придания ей многомерности, видения в ней возможности другой жизни и т.д.

(см. Соркина 1969; Джоунс 1998; Захаров 1997б; Степанян 2010). Иначе говоря, мы до сих пор остаемся в пределах оценки Белинского, даже если относимся к Достоевскому апологетически, видим в фантастичности его мира не недостаток, а достоинство.

Но Достоевский не искажает "натуральную" модель действительности, а показывает её изначальную двухмерную деконструирующую структуру. Достоевский стремится сохранить осмысленную внутреннюю топологию реальности (взаимодействие верхнего и наружного "идеального" с нижним и изнаночным "реальным"). Причем фантастичен и лишен правдоподобия не верхний "идеальный" уровень действительности, а нижний, изнаночный, материально-бытовой, "адский", "меональный".

> Совершенно другие я понятия имею о действительности и реализме, чем наши реалисты и критики. Мой *идеализм* – реальнее ихнего. Господи! Пересказать толково то, что мы все, русские, пережили в последние 10 лет в нашем духовном развитии, – да разве не закричат реалисты, что это фантазия! А между тем это исконный, настоящий реализм! Это-то и есть реализм, только глубже, а у них мелко плавает! (ПСС 28_2, 329).

Возможно, в этом общеизвестном высказывании Достоевского стоит присмотреться к речевым метафорам «мелко» и «глубоко» – нет ли здесь связи с топологией наружного и изнаночного, верхнего и нижнего.

Интерес Достоевского к скрытой подоплеке действительности согласуется и с бахтинской концепцией карнавализации. Карнавал – это гротесковая изнанка действительности, преисподняя, подземный мир, в котором похороненный мертвец идёт к новому рождению, в котором зерно даёт новый росток.

Итак, Достоевский активно использует деконструирующие методы изучения действительности, предполагающие заглядывание на изнанку, в скрытую глубину, принципиально сопротивляется нейтрализации внутренней иерархии такого рода топологии, т.е. подмене, в ходе которой изнаночная "адская" сторона действительности воспринимается как нейтральная объективно-фактическая одномерная реальность.

Интересно, что Белинский тоже видит в методе молодого Достоевского доведение натурального взгляда до абсурдного, изнаночного предела, но не на примере *Двойника*, а на материале *Господина Прохарчина*:

> Может быть, мы ошибаемся, но почему ж бы в таком случае быть ей такою вычурною, манерною, непонятною, как будто бы это было какое-нибудь истинное, но странное и запутанное происшествие, а не поэтическое создание? В искусстве не должно быть ничего темного и непонятного; его произведения тем и выше так называемых «истинных происшествий», что поэт освещает пламенником своей фантазии все сердечные изгибы своих героев, все тайные причины их действий, снимает с рассказываемого им события все случайное, представляя нашим глазам одно необходимое, как неизбежный результат достаточной причины (Белинский 1956, 41-2).

Так и получается, что в рамках одной и той же статьи Белинского одному произведению Достоевского (*Господину Прохарчину*) делается упрёк в чрезмерной натуральности, отсутствии фактора авторской фантазии, другому (повести *Двойник*) – в отклонении от натуральности, в недопустимой повышенной роли всё той же фантазии. При этом в обоих случаях Достоевский демонстрирует одно и то же – последствия "натурального" взгляда, то есть обнажения скрытой и низкой изнанки реальности. Такой принцип видения вовсе не показывает нам нейтрально-одномерную действительность, напротив, он выводит на поверхность скрытого и подавленного "двойника" реальности.

Важным аспектом подхода Достоевского к этой модели реальности также является отказ писателя считать изнаночное измерение заведомо более подлинным, а поверхностное – по определению фиктивным и ложным. Как известно, Достоевский очень часто отказывается принимать психологически убедительные предрассудки. Только что были процитированы его размышления о том, что реалистичность вовсе не тождественна правдоподобности. Вспомним также предисловие к *Братьям Карамазовым*, где он предлагает усомниться в представлении о том, что дух времени выражает общая однотипная человеческая масса, а не чудак-одиночка, идущий против течения.

В борьбе против автоматизации модели реальности Достоевского можно считать адептом деконструкции, но важно и то, что он принципиально отрицает приоритет низкой изнанки перед возвышенным фасадом, предрассудок, что разоблачение сокровенного и запретного более "правдиво". Во время работы над *Двойником* это лишь намечается, более последовательно это реализовано в эпизоде полемики Достоевского с Толстым в связи с некоторыми идеями Левина в *Анне Карениной*.

Для Л.Н. Толстого тоже очень характерен метод снятия покровов, "масок", специфика его художественного метода позволила В. Шкловскому выработать категорию «остранения» (Шкловский 1983, 291), нечто очень близкое деконструкции.

Если быть максимально точным, остранение работает несколько иначе, чем деконструкция. Оно не предполагает разламывания видимой оболочки ради поиска скрытой в глубине правды, скорее речь идёт о смене принципов видения у субъекта восприятия. Но и в том, и в другом случае явное и официальное содержание феномена по умолчанию считается не заслуживающим доверия, а истиной признается то, что вторичным образом получено в результате какой-то переработки факта реальности.

Предметом изображения последней, VIII части романа *Анна Каренина* становятся летние балканские события 1876 г. и связанное с ними добровольческое движение (до официального вступления в войну Российской империи). Эта часть романа Толстого издана в 1877 г. отдельной книжкой, потому что редакция *Русского вестника*, в котором выходил роман, отказалась её публиковать. Причиной отказа стала именно оценка добровольческого движения, которую дали герои Толстого.

Достоевский полемически комментирует эту оценку в выпуске *Дневника писателя* за июль-август 1877 г., посвящая этому вопросу больше половины своего альманаха.

Роман *Анна Каренина* наполнен полемическими заявлениями на животрепещущие темы. Лев Николаевич, как обычно, стремится к максимальной прямоте, чуждаясь компромиссов. Это, например, сказывается в характере звучания в романе предельно злободневного вопроса о женском равноправии: один из героев *Анны Карениной* саркастично требует для себя равных прав с женщинами и, в частности, возможности кормить детей грудью.

Такая же прямота и бескомпромиссность (на грани с бесцеремонностью) реализована и в оценках добровольческого движения и лежащего в их основе предполагаемого чувства сопричастности к братьям-славянам.

> <Левин:> Такого непосредственного чувства к угнетению славян нет и не может быть.
> – Может быть, для тебя нет. Но для других оно есть, – недовольно хмурясь, сказал Сергей Иванович. – В народе живы предания о православных людях, страдающих под игом «нечестивых агарян». Народ услыхал о страданиях своих братий и заговорил.
> – Может быть, – уклончиво сказал Левин, – но я не вижу этого; я сам народ, и я не чувствую этого (Толстой 1982, 403-4).

Толстой совершает специфическую деконструкцию, в чем-то перекликающуюся с принципами постколониальных исследований, которые методологически оформились в конце XX века (Саид 2006; Алексеев 2015). Русский писатель пытается выяснить, какая идеологическая подоплёка скрыта за утверждением права на применение силы против «варварской» Османской империи, «нечестивых агарян», по выражению Кознышева.

Вопрос о чьём-то корыстном интересе, скрытом за торжественными заявлениями, у Льва Николаевича сдвинут на периферию, "толстовский" герой Левин его не ставит, наличие прямой выгоды готов видеть только менее авторитетный персонаж: «Так-то и единомыслие газет. Мне это растолковали: как только война, то им вдвое дохода» (Толстой 1982, 407). Эти слова произносит старый князь, тесть Левина, простоватый и прямодушный человек старой закалки.

Вопрос о возможном идеологическом интересе власти (определяющий в постколониальных исследованиях) у Толстого и вовсе обходится стороной. Точнее, ничего не говорится о вовлеченности этого института в узком смысле (правящий режим). Не очень ясно, не подразумевает ли писатель ответственности какого-то другого слоя власти: «Но кто же объявил войну туркам? Иван Иваныч Рагозов и графиня Лидия Ивановна с мадам Шталь?» (там же, 403).

В *Войне и мире* Толстой уже рисовал перед нами картину власти – на примере управления армии – как тайной борьбы группировок, скрытой за видимым единоличием управления. Великий романист и в *Анне Каре-*

ниной мог иметь в виду что-то подобное, но утверждать это можно только очень осторожно, слишком силен иронический контекст утверждения о Лидии Ивановне, объявившей войну туркам.

Ф.М. Достоевский счел вполне отчетливым этот возможный оттенок смысла размышлений героев Толстого. Перечисляя основные тезисы VIII части *Анны Карениной* по поводу событий лета 1876 г., он называет следующие:

> Сущность этого взгляда, насколько я его понял, заключается, главное, в том, что, во-1-х, всё это так называемое национальное движение нашим народом отнюдь не разделяется, и народ вовсе даже не понимает его, во-2-х, что всё это *нарочно подделано, сперва известными лицами*, а потом поддержано журналистами из выгод, чтоб заставить более читать их издания, в-3-х, что все добровольцы были или потерянные и пьяные люди или просто глупцы, в-4-х, что весь этот так называемый подъем русского национального духа за славян был не только подделан известными лицами и поддержан продажными журналистами, но и подделан вопреки, так сказать, самых основ... И наконец, в-5-х, что все варварства и неслыханные истязания, совершенные над славянами, не могут возбуждать в нас, русских, непосредственного чувства жалости и что «такого непосредственного чувства к угнетению славян нет и не может быть». Последнее выражено окончательно и категорически (ПСС 25, 194; курсив мой, *АК*).

По мысли Достоевского, логика Толстого и его героев неизбежно должна была включать в себя и такое конспирологическое предположение. Это очень важный момент, автор *Дневника писателя* знает о таких вариантах, т.е. его иные взгляды основаны не на том, что он наивный и простодушный человек, – они, как и его религиозные убеждения, прошли через «горнило сомнений».

Достоевский предлагает диаметрально противоположную по сравнению с Толстым оценку включения России в балканские события:

> «Великий восточный орел взлетел над миром, сверкая двумя крылами на вершинах христианства»; не покорять, не приобретать, не расширять границы он хочет, а освободить, восстановить угнетенных и забитых, дать им новую жизнь для блага их и человечества. [...] Предпринимать что-нибудь не для прямой своей выгоды кажется Европе столь непривычным, столь вышедшим из международных обычаев, что поступок России естественно принимается Европой не только как за варварство «отставшей, зверской и непросвещенной» нации, способной *на низость и глупость* затеять в наш век что-то вроде прежде бывших в темные века крестовых походов, но даже и за безнравственный факт, опасный Европе и угрожающий будто бы ее великой цивилизации» (ПСС 25, 196; курсив автора).

Автор *Дневника писателя* предлагает буквально принимать гласно заявленный высокий идеологический смысл происходящего и осуждает

тех, кто отрицает саму возможность благородных намерений в большой политике (см. также: Волгин 1971).

Полемический отклик Достоевского выявляет важную сторону идеологического скептицизма Толстого. Методологическая сущность их заочного спора связана со стремлением определить природу процессов национального самосознания: каков состав самого субъекта этого самосознания, каково место идеологически программного в духовной жизни народа. Толстой утверждает, что движение в поддержку балканских славян не имеет отношения к национальному самосознанию, этот злободневный идеологический комплекс иной природы, чем то, что может происходить в глубинах народной жизни.

Оба писателя связывают свою литературную, а может быть, и жизненную миссию именно с выражением глубинных духовных процессов народной жизни, поэтому вопрос об адекватности избранной модели этих процессов стоит для них предельно остро.

Достоевский, как и подавляющее большинство современников, не знает о тайной политической кухне, о секретном Рейхштадском соглашении, согласно которому Австрия получает право на аннексию Боснии и Герцеговины и отказывается от обязательства военной поддержки Турции (такое обязательство было одним из итогов Крымской войны). Иначе говоря, на тайной изнанке политической жизни Российская империя обменивает «братьев-славян» на актуальные геополитические результаты. Т.е. с точки зрения фактов прав скептик Толстой.

Но незнание тайной низкой изнанки возвышенных политических заявлений (в частности, Рейхштадтского соглашения) не делает автоматически концепцию Достоевского неверной, а его самого этаким наивным простаком, легко поддающимся идеологическому манипулированию. Как уже говорилось, подозрительность скептиков тоже не основывается на фактах, и они не знают о секретном соглашении. Дело не в соответствии фактам, друг другу противостоят именно *модели* национального самосознания.

Толстовское представление об этом феномене, как это бывает в его творческом мире, связано с поиском скрытой истинной сущности явления, которую не видят остальные люди, потому что считают проблему решенной и очевидной и не ставят нужных вопросов. Так же строится его концепция человеческой души, истории и т.д.

“Профетическая” модель Достоевского, напротив, обращена к тому, что может прийти на ум любому, но обычно отметается, как нечто заведомо фантастическое. Структурно представления писателя предполагают в том числе критику модели правды как тайной изнанки и скрытой подоплеки. Достоевский отверг такую модель правды как тенденциозную уже в период натуральной школы. Структура истины, как считает писатель, безмерно сложнее.

Возможно, бурная реакция писателя на высказывания персонажей восьмой части *Анны Карениной* связана не только с их прямым содержанием, но и с тем, что Достоевский узнал в них давнего “врага”.

Впрочем, скептицизм Толстого тоже имеет более сложную структуру. Если учесть контекст *Войны и мира*, его представления о глубинных процессах духовной жизни народа не сводятся к выворачиванию низкой изнанки (хотя и эта составляющая важна). 1812 год показал, что историческое чудо в духе профетизма Достоевского тоже может быть фактом реальности. А значит, можно предположить, что Л.Н. Толстой в *Анне Карениной* не утверждает, что высокое национальное единение – всегда обман и манипулирование, а видит в движении в поддержку «братьев-славян» несоответствие той концепции подлинного народного единения, которая у него выработалась в ходе написания *Войны и мира*.

Как мы помним, в *Войне и мире* была важна коллизия противопоставления «скрытой теплоты патриотизма» и декларативной великорусской демагогии: «Толстой с сарказмом развенчивает романтическое представление, будто "все русские люди от мала до велика были заняты только тем, чтобы жертвовать собою, спасать отечество или плакать над его погибелью". Оплакивали Россию и говорили о самопожертвовании те, кто был далек от участия в деле» (Бочаров 1987, 41).

Возможно, и Толстой увидел в движении в поддержку балканских славян давнего "врага", то, что он уяснил и отверг на предыдущих этапах творческого пути.

Достоевский отказывается признавать результаты деконструкции (отрицание объявленного, утверждение сокрытого) как последнюю и единственную версию правды о реальности. Предварительно и условно подход Достоевского можно назвать "деконструкцией деконструкции".

Цитируемая литература

Алексеев, Павел В. 2015. *Восток и восточный текст русской литературы первой половины XIX века: Концептосфера русского ориентализма*. Диссертация... доктора филолог. наук. Томск: ТГУ.

Белинский, Виссарион Г. 1956. "Взгляд на русскую литературу 1846 года." В кн. Виссарион Г. Белинский, *Полное собрание сочинений*, т. 10. Москва: Изд-во АН СССР.

Бочаров, Сергей Г. 1987. *Роман Л.Н. Толстого «Война и мир»*. Москва: Художественная литература.

Виноградов, Виктор В. 1976. "Романтический натурализм (Жюль Жанен и Гоголь)." В кн. Виктор В. Виноградов, *Поэтика русской литературы*. Москва: Наука.

Волгин, Игорь Л. 1971. "Нравственные основы публицистики Достоевского («Восточный вопрос» в «Дневнике писателя»)." *Известия АН СССР* (Серия лит. и яз.) 30: 312-22.

Гегель, Георг Вильгельм Фридрих. 1969. *Эстетика*, в 4 тт., т. 2, под ред. и с предисловием Михаила Лифшица. Москва: Искусство.

Деррида, Жак. 2000. *О грамматологии*, пер. Н. Автономовой. Москва: Ad marginem.

Джоунс, Малкольм. 1998. *Достоевский после Бахтина. Исследование фантастического реализма Достоевского*. Санкт-Петербург: Академический проект.

Захаров, Владимир Н. 1997а. “Реализм.” В кн. *Достоевский: Эстетика и поэтика. Словарь-справочник,* сост. Г.К. Щенников, А.А. Алексеев; науч. ред. Г.К. Щенников, 39. Челябинск: Металл.

Захаров, Владимир Н. 1997б. “Фантастическое.” В кн. *Достоевский: Эстетика и поэтика. Словарь-справочник,* сост. Г.К. Щенников, А.А. Алексеев; науч. ред. Г.К. Щенников, 53-6. Челябинск: Металл.

Саид, Эдвард Вади. (1978) 2006. *Ориентализм. Западные концепции Востока,* пер. с англ. А.В. Говорунова. Санкт-Петербург: Русскій міръ.

Соркина, Дина Л. 1969. “«Фантастический реализм» Достоевского (Статья первая).” В кн. *Проблемы идейности и мастерства художественной литературы,* ред. Дина Л. Соркина, 182-99. Томск: Изд-во ТГУ (*Учёные записки ТГУ* 77).

Степанян, Карен А. 2010. “Что такое «реализм» и был ли Достоевский реалистом?” В кн. Карен А. Степанян, *Явление и диалог в романах Ф.М. Достоевского.* Санкт-Петербург: Книга.

Толстой, Лев Н. 1982. *Собрание сочинений,* в 22 тт., т. 9. Москва: Художественная литература.

Шкловский, Виктор Б. 1983. *Избранное,* в 2 тт. Москва: Художественная литература.

Юмор и ирония как средства борьбы с атеизмом в дискурсе Ф.М. Достоевского

Мартин Максимилиан Боровски

Федор Достоевский считал времена, в которые жил, веком неверия. Об этом он неоднократно писал в *Дневнике писателя* и в письмах друзьям (Dostojewski 1979, 114). Атеизм был в XX веке действительно очень популярен среди русской либеральной интеллигенции, которая находилась под большим влиянием взглядов Георга Вильгельма Фридриха Гегеля и его учеников: Людвига Фейербаха, Бруно Бауэра, Давида Фридриха Штрауса и представителей утопического социализма (Шарль Фурье, Вильгельм Вейтлинг и Моисей Гесс) (Przybylski 1964, 162-217).

Понимание же сущности атеизма было не столь очевидно. Так, Достоевский использовал это понятие в различных значениях в зависимости от обстоятельств. Писатель соединял его с идеями социалистическими и революционными. Утверждал, что социализм – это вершина эгоизма и бесчеловечности (ПСС 3, 24), а также антитеза христианства (Dostojewski 1979, 340). А атеисты, как и социалисты – они равно враги христианской церкви (Dostojewski 1982, I: 260-65). Писатель не всегда делал различие между людьми вне веры и верующими других конфессий, имеющих иное представление об «истинном образе Христа». Он называл атеистами социалистов, фурьеристов, либералов, католиков и протестантов (Dostojewski 1982, III: 8-9 и 402). Поэтому негативную оценку любой из этих групп можно отождествить с критикой атеизма.

Достоевский интересовался всеми тогдашними новейшими идеями и веяниями и хорошо в них разбирался, что подтверждают его эпистолярий

Marcin Maksymilian Borowski, University of Wrocław, Poland, marcin.borowski@uwr.edu.pl, 0000-0003-3486-8150

Referee List (DOI 10.36253/fup_referee_list)
FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Marcin Maksymilian Borowski, *Humor and Irony as a Means of Combating Atheism in the Discourse of F.M. Dostoevsky*, © Author(s), CC BY 4.0, DOI 10.36253/979-12-215-0122-3.06, in Dar'ja Farafonova, Laura Salmon, Stefano Aloe (edited by), *F.M. Dostoevsky: Humor, Paradoxality, Deconstruction*, pp. 53-63, 2023, published by Firenze University Press, ISBN 979-12-215-0122-3, DOI 10.36253/979-12-215-0122-3

и публицистика. Писатель активно дискутировал в журналах (хотя бы в *Дневнике писателя*) с ведущими русскими мыслителями, представителями либеральных взглядов, которые часто выражали идеи отвержения Бога. На основании этих дискуссий (как и литературных произведений) можно констатировать, что Достоевский знал публикации западных мыслителей и знал их значение для формирования взглядов русской интеллигенции (Dostojewski 1979, 58-81; Dostojewski 1982, I: 278), он обнаруживал даже некую привлекательность атеистических мыслей. Так, автор неоднократно писал о том, что атеизм и социализм – идеи возвышенные и увлекательные (там же, 406). Писателю принадлежат высказывания о том, что и ему самому атеизм иногда представляется наиболее обоснованной позицией (Lubac 2004, 310-11). Лично знакомых ему атеистов он часто называл благородными или замечательными, считая их скитающимися мечтателями, а не аморальными людьми (Dostojewski 1979, 186, 206), что не меняет факта строгой оценки им атеизма с позиций нравственности.

Из его литературного наследия можно сделать вывод, что Достоевский всеми силами боролся с атеизмом как источником зла. Борьбу с ним он вел непосредственно, приводя доводы против атеистических идей в диалоге с их носителями, а также опосредованно, в том числе используя юмор и иронию. Он часто высмеивал атеистов, показывая их комичными, легкомысленными, недалекими, насмешливыми людьми, которые к самым серьезным жизненным вопросам относятся как к обыкновенным головоломкам.

Достоевский в неверии усматривал причины зла среди людей (Dostojewski 1979, 641-42), хотя часто отмечал, что это не преднамеренное зло, но последствие легкомыслия и недальновидности. Он критиковал либералов, считая их тщеславными и обидчивыми, безрассудными, имеющими дерзость гордиться тем, что они атеисты. Он изображал атеизм как непродуктивное явление, сводящееся к попранию божественной красоты, ничего не дающее взамен (там же, 207). Несмотря на то, что об отдельных персонажах либеральных взглядов Достоевский высказывался нередко доброжелательно, для обезличенной совокупности атеистов он не жалел слов критики. Либералов сороковых годов писатель называл ординарной толпой, циничной, насмешливой кучкой безбожников и фанфаронов (Dostojewski 1982, II: 105). Он отмечал, что это люди, понятия не имеющие, о чем сами говорят и что критикуют, которые путают веру с фанатизмом (там же, III: 70). Он также утверждал, что это оппоненты легкомысленные, подходящие к фундаментальным моральным и философским вопросам, как к каламбурам (Dostojewski 1979, 267-68). Подобные мысли он записывал и в *Дневнике писателя*, одновременно подсмеиваясь над атеистами:

> В другой раз мне [...] случилось выслушать целый трактат об атеизме. Оратор [...] кончил совершенным и безбрежным атеизмом на основании естественных наук и математики. "Я научу сына моего быть честным человеком, и вот и все", – порешил он в заключение в полной и очевидной

уверенности, что добрые дела, нравственность и честность есть нечто данное и абсолютное, ни от чего не зависящее и которое можно всегда найти в своем кармане, когда понадобится, без трудов, сомнений и недоумений (ПСС 21, 121-23).

Писатель в то же время отмечает, что человек, высказывающий такие мысли, вероятно, честен, он, наверно, также хороший отец, и Достоевский не может оправиться от изумления, как такой честный, хороший отец может изрекать подобное «бесстыдное вранье».

В глазах Достоевского атеисты являются своего рода бесстыдными людьми (не стыдятся быть безбожными), при этом они болезненно обидчивы, безосновательно амбициозны, самодовольны и легкомысленны, не имеют должной культурной подготовки к дискуссии о религиозных и нравственных вопросах, это люди, которые не понимают сущности того, что отвергают (то есть Бога) (Dostojewski 1979, 207, 519, 564). Взгляды, представленные ими, по мнению русского классика, одинаково легковесны и комичны, например, фурьеризм, который никем не воспринимался всерьез. Он был, по словам писателя, менее популярен, чем кабетизм, «нелепее которого ничего не производилось на свет» (там же, 79). Достоевский признавал, что идеи Фурье, которыми был очарован Петрашевский, могут быть привлекательными из-за провозглашенной любви к человечеству и отказа от всякой ненависти, но все равно писатель называл их нежизнеспособными, губительными, вредными и смешными (там же, 58-81). Точно так же социализм, в описании Достоевского, является направлением легкомысленным и в то же время глубоко возмутительным, поскольку он выходит за рамки философского и научного отрицания Бога и отрицает смысл созданного им мира (там же, 516). То есть недальновидные атеисты-социалисты отвергают прежние ценности, ошибочно опираясь на основания науки, забывая, что на одной науке невозможно построить общественный фундамент (Dostojewski 1982, III: 327).

При всей этой неприязни к атеистам Достоевский не дискредитировал их морально. Его отношение очень хорошо отражает письмо слушательнице высших женских курсов. В этом письме он снова писал, что считает, что атеисты не обязательно плохие и

дурные люди, но заражены общей современной болезненной чертой всех интеллигентных русских людей: это легкомысленным отношением к предмету, самомнением необычайным, которое сильнейшим умам в Европе не мыслилось, и феноменальным невежеством в том, о чем судят (ПСС 30_1, 140).

Наблюдения великого русского классика были тем точнее, что многих своих оппонентов он знал лично. Когда он писал об атеистах, очень часто ссылался на конкретных людей, их жизнь и поведение. К этой группе можно отнести лидеров тогдашних движений атеистически-социалистически-революционных (Александра Герцена, Виссариона Белинского, Михаила Бута-

шевича-Петрашевского, Михаила Бакунина или Николая Чернышевского), а также писателей, таких как Николай Некрасов или Иван Тургенев. Достоевский, критикуя их взгляды, одновременно часто отмечал, что это люди добрые и благородные, но мечтатели, утописты, легкомысленные фантазеры.

Свои отношения с Герценом Достоевский называл дружескими. Он подчеркивал, что не разделял его взглядов и считал, что он был «духовным эмигрантом» задолго до того, как фактически покинул Россию. Этот отрыв от русской земли делал Герцена в глазах Достоевского человеком заблудшим, потерянным. Тем не менее писатель уверял в своем уважении к нему и считал Герцена человеком необыкновенным (Dostojewski 1979, 187; Dostojewski 1982, I: 274-75). Одновременно Достоевский деликатно высмеивал несовпадение его взглядов с жизнью и писал:

> Он отрекся от основ прежнего общества, отрицал семейство и был, кажется, хорошим отцом и мужем. Отрицал собственность, а в ожидании успел устроить дела свои и с удовольствием ощущал за границей свою обеспеченность. Он заводил революции и подстрекал к ним других и в то же время любил комфорт и семейный покой (ПСС 21, 9).

К Белинскому, несмотря на различия во взглядах, Достоевский относился очень положительно, называя его искренним, мудрым и безупречным (Dostojewski 1982, II: 105). Он также писал, что это был замечательный человек, которого многие уважали (Dostojewski 1979, 58-81). Одной из причин разрыва с Белинским, по воспоминаниям Достоевского, стали атеистические взгляды критика. Белинский, как сообщает автор *Бесов*, имел раздражающую тенденцию навязывать себя другим своим пылким социализмом, атеизмом и убеждениями в силе разума (Dostojewski 1979, 58-81; Dostojewski 1982, I: 276). Достоевский иногда также мягко высмеивал некоторые недостатки Белинского, в частности, его вспыльчивость, изображая его человеком несколько истеричным, который «взвизгивал, если очень горячился» (ПСС 21, 11).

О Буташевиче-Петрашевском Достоевский отзывался с симпатией, хотя знакомство с ним оказалось для писателя губительным. Он писал, что всегда уважал его как человека честного и благородного (Dostojewski 1979, 58-81), но он изображал его последователем Фурье, значит кем-то не опасным, а смешным (там же, 80). Аналогично, несмотря на совершенно разные взгляды, автор *Братьев Карамазовых* вспоминал Чернышевского и писал о нем как об очень положительном человеке, подчеркивая свое уважение к нему (Dostojewski 1982, I: 291-99). Однако Достоевскому принадлежит остросатирический рассказ *Крокодил*, который жестко высмеивал проповедуемые Чернышевским материалистические теории, заимствованные из немецкой философии.

Достоевский критиковал взгляды Некрасова, но очень положительно, даже тепло оценивал его как человека (Dostojewski 1982, III: 350-66). Что же касается отзывов Достоевского об атеизме Тургенева, здесь формулировки лишены доброжелательности. По мнению автора *Бесов*, это несе-

рьезный, чрезмерно обидчивый позер, фанфарон, изрекающий трюизмы. Складывается впечатление, что Достоевский не любил его так сильно, что приходил в ярость всякий раз, когда упоминал о нем, – большинство писем, в которых фигурирует фамилия Тургенева, содержат злобные и насмешливые замечания о нем (Dostojewski 1979, 186, 206-9).

Из описаний либералов как группы, как и из представлений о конкретных, известных писателю лично персонажей, вырисовывается образ *атеиста* как человека благородного, гордого, убежденного в своей правоте, и в то же время легкомысленного и слегка комичного. Достоевский не только высмеивает взгляды атеистов, но часто тонко и "по-дружески" их самих. Флер некой нелепости и комизма создают мелкие пороки: писклявость Белинского, непоследовательность Герцена, фанфаронада Тургенева – подобные же черты (в том числе и пороки) проявляют "атеистические" персонажи романов Достоевского[1].

К теме веры и борьбы с атеизмом Достоевский постоянно возвращается в своем послекаторжном творчестве; одним из важных неосуществленных замыслов писателя был роман *Атеизм* (Dostojewski 1979, 248). Идея, появлявшаяся в его записных книжках (ПСС 9, 125-39), со временем превратилась в концепцию романа *Житие великого грешника*. Результатом желания создать образ великого грешника, который должен был быть «атеистом», затем верующим, фанатиком и сектантом и снова «атеистом», являются, между прочим, персонажи Ставрогина, Кириллова, Версилова, Ивана Карамазова (Dostojewski 1979, 266, 276 и след.).

Нет сомнений в том, что, создавая перечисленных героев, Достоевский отчасти наделил их свойственными ему самому чертами, и с помощью их духовной борьбы иллюстрировал собственные переживания. Поскольку проблема существования Бога не давала писателю покоя всю жизнь, постольку одержимы ею и его герои. В эмоциональном диалоге Шатова со Ставрогиным первый вопрошает, не Николай ли Всеволодович утверждал, что, если бы ему «математически» было доказано, что истина вне Христа, он предпочел бы скорее остаться со Христом, чем с истиной (ПСС 10, 198)[2]. Кириллова «Бог мучил всю жизнь» (там же, 94). Версилов с сыном многократно обсуждают идею Бога. Иван Карамазов до безумия одержим вопросами веры и неверия.

Главные "атеистические" персонажи Достоевского часто – как люди известные ему лично – благородные, в некотором смысле красивые. Их идеи также часто кажутся красивыми и заслуживают уважения основных "позитивных" оппонентов. Отец Тихон признает, что «атеизм» может быть

[1] Герои-«атеисты» Достоевского и их идеи были иллюстрацией атеизма XIX века. С точки зрения сегодняшнего атеизма их уже нельзя считать атеистическими, поэтому слова 'атеизм', 'атеист', 'атеистический' в отношении персонажей писателя и идей, присутствующих в изображенном мире, взяты мной в кавычки (Borowski 2015, 7).

[2] Как известно, здесь писатель перефразирует собственное признание в письме Наталье Фонвизиной (ПСС 28_1, 175).

этапом на пути к истинной вере (ПСС 11, 10). Старец Зосима утверждает, что между «атеистами» много добрых людей (ПСС 14, 149) и относится к поискам Ивана с большим пониманием и уважением. В романном мире Достоевского, однако, «атеизм» имеет скорее репутацию чего-то отвратительного, вредного, злого, легкомысленного и смешного. Об этом свидетельствуют, между прочим, и насмешливые реплики эпизодических героев. Например, в *Идиоте* «атеизм» Ипполита другими героями сопоставляется с потенциальным преступлением, убийством (ПСС 8, 161), издевательством (там же, 164) и развращенностью (там же, 238), а самого героя называют «хахалем и обидчиком» (там же, 165), «завистливым червём, умирающим от злобы и неверия» (там же, 395). В *Бесах* Варвара Петровна очень недовольна тем, что Степан Трофимович Верховенский имеет репутацию «атеиста» (ПСС 10, 50). Федька Каторжный употребляет по отношению к Петруше Верховенскому слово «атеист» как оскорбление, ассоциируя его со словами «убивец» и «злодей-соблазнитель» (там же, 428). В *Братьях Карамазовых* Ракитин говорит, что Иван – «атеист» и еще «в подлости этой сам сознается» (ПСС 14, 75). По словам второстепенных героев, атеизм представляет собой нечто, чего нужно стыдиться. До того автор использует юмористические детали (еле заметные черты характера, поведения, слова персонажей, шутки, карикатурные фигуры), чтобы незаметно, как бы подсознательно, создать в читателе образ «атеиста» как человека комичного и несерьезного.

В романе *Идиот* главным представителем бунта против Бога является Ипполит Терентьев, который, как пишет Роман Пшибыльский, «берет на себя борьбу с Богом как создателем зла и несправедливости» (Przybylski 1964, 254-55). Ипполит – юноша, больной чахоткой, открыто завидующий людям, у которых, в отличие от него, еще есть возможность жить. Он считает глубоко несправедливым, что такая возможность дана не ему, а тому, кто даже не умеет ее использовать. Он считает эту ситуацию не только обидной, но и оскорбительной. Кроме того, он испытывает сильное отвращение к жизни, не может мириться с оскорбляющим его, унизительным существованием еще молодым приговоренного к смерти, и это еще в ситуации, когда от него требуют смирения и согласия со своей судьбой (ПСС 8, 340-44). Из-за этого унижения и несправедливости он решает покончить жизнь самоубийством в последнем акте свободной воли, тем самым отомстив Богу и природе. Его высказывания осмысленны и глубоки, идеи возвышенны, однако окружение часто относится к нему с пренебрежением и насмешкой. Особенной чертой Ипполита является также писклявый голос и склонность к истеричному поведению (истерический смех, приступы истерики). Это мелочи, которые дезавуируют героя, а с ним и его взгляды, еще до того, как автор нанесет ему окончательный удар.

Этим ударом является высмеивание идеи "логического самоубийства" Ипполита через сцену неудавшейся попытки выстрела: «Трудно и рассказать последовавшую жалкую сцену. Первоначальный и всеобщий испуг быстро начал сменяться *смехом*; некоторые даже захохотали, находили в

этом злорадное наслаждение. Ипполит *рыдал как в истерике*, ломал себе руки» (ПСС 8, 349; курсив мой, *МБ*).

Похожий образ "логического самоубийцы" появляется в *Бесах*[3]. Произведение явилось романом-предупреждением и художественной "атакой" на всю известную Достоевскому атеистическую среду, которая определяется следующими словами:

> были мечтатели, сказочники, глупцы, противоречившие себе, ничего ровно не понимавшие в естественной науке и в том странном животном, которое называется человеком. Платон, Руссо, Фурье, колонны из алюминия – всё это годится разве для воробьев, а не для общества человеческого (ПСС 10, 311)[4].

Рамки статьи не позволяют провести обстоятельный анализ образов всех изображенных либералов, однако необходимо хотя бы очертить наиболее важных из них. Итак, Степан Трофимович Верховенский представляет собой обобщенный образ либералов "старого поколения", в своих высказываниях он даже ссылается на реальных людей из этой среды, говорит о Белинском и его окружении: «вот были люди! Сумели же они любить свой народ, сумели же пострадать за него, сумели же пожертвовать для него всем и сумели же в то же время не сходиться с ним, когда надо, не потворствовать ему в известных понятиях» (там же, 33). Верховенский – учитель молодежи, мыслитель, человек интеллигентный, достойный и благородный, которого уважают в обществе, хотя он и «атеист». В то же время образ Степана Трофимовича изобилует комическими чертами, с помощью которых Достоевский традиционно высмеивал знакомых либералов. Он наивен, плаксив, чрезмерно патетичен, беспочвенно амбициозен и смешон, и в то же время истеричен:

> Можно представить после этого, до какой истерики доходили иногда нервные взрывы этого невиннейшего из всех пятидесятилетних младенцев! [...] Варвара Петровна никогда бы не послала такого письма. Правда, он писать любил без памяти, писал к ней, даже живя в одном с нею доме, а в *истерических случаях* и по два письма в день (ПСС 10, 13; курсив мой, *МБ*).

> Пил больше, *стал слезливее и слабее нервами*; стал уж слишком *чуток к изящному*. Лицо его получило странную способность изменяться необыкновенно быстро, с самого, например, торжественного выражения на самое *смешное и даже глупое* (там же, 52; курсив мой).

> «Степан Трофимович схватил Варвару Петровну за руку, поднес ее к своим глазам и *залился слезами, навзрыд, болезненно, припадочно*» (там же, 501; курсив мой).

[3] Об этой идее Достоевский подробно рассказал в двух статьях *Дневника писателя*: "Приговор" (ПСС 23, 146-48) и "Голословные утверждения" (ПСС 24, 46-50).

[4] Надо заметить, что эти слова говорит Шигалев – весьма отвратительный персонаж.

Интересно, что Степан Трофимович, как человек гордый, пытающийся сохранить остатки своего авторитета и претендующий быть мыслителем-философом, очень боится насмешек, поэтому ситуации, когда над ним смеются, для него очень тяжелы: «Публичные же слезы сего утра, несмотря на некоторого рода победу, ставили его, он знал это, в несколько *комическое* положение, а не было человека, столь заботящегося о красоте и о строгости форм в сношениях с друзьями, как Степан Трофимович» (там же, 377; курсив мой, *МБ*). Этот персонаж – как смешной – также дезавуирован сценами, в которых он сам не участвует, например, когда Лямшин «уморительно карикатурил иногда у Юлии Михайловны, между прочим, и самого Степана Трофимовича, под названием "Либерал сороковых годов"» (там же, 252).

Аналогичной представляется ситуация и с другими представителями старшего поколения, такими как Семен Кармазинов, в котором Достоевский создает карикатуру на Ивана Тургенева. Это писатель, которому приписывали необыкновенную глубину идей, и от которого ожидали большого влияния на общество, но который «сам себя почитает великим», хотя «выписался» и стал претенциозным надутым позером (ПСС 10, 50). При этом герой «самолюбив, до такой *истерики*, что никак не может скрыть своей авторской раздражительности даже и в тех кругах общества, где мало интересуются литературой. Если же случайно кто-нибудь озадачивал его своим равнодушием, то он обижался болезненно и старался отмстить» (там же, 70; курсив мой). Кармазинов сам считает себя великим человеком, но другие персонажи часто называют его «надутой тварью» (там же, 50), которая пишет очень наивную поэзию. Интересно, что этот герой также имеет пискливый голос, как и Липутин, «большой либерал и в городе слывший атеистом» (там же, 26) – побочный персонаж, но неоднократно высмеиваемый несуразным поведением и также постоянно подчеркиваемым визгливым голосом. Эти «визги», «писки» и «истерии» почти незаметно перемещают отмеченных ими героев в сферу легковесных комедиантов, снижают их авторитет, предполагают, что их идеи проистекают из болезненных состояний.

Используя вышеперечисленные приемы создания комического, Достоевский высмеивает старшее поколение, "отцов-учителей". Подобным же образом он нападает и на их воспитанников. Представителем молодого поколения является Алексей Кириллов, уже упоминавшийся ранее «логический самоубийца». Это герой с возвышенными и благородными взглядами, отрицающий Бога во имя любви к человечеству. Он не обладает ни смешными чертами, ни пороками, подобными указанным ранее, хотя некоторые говорят, что его убеждения – «ужасные фантазии и атеистический бред» (ПСС 10, 436). Чтобы окончательно убедить читателя в том, что это именно «атеистический бред», Достоевский применяет тот же прием, что и с Ипполитом, – высмеивает героя в решающей сцене. Кириллов, правда, совершает преднамеренное самоубийство, но не в момент осознанной значительности принятого решения, а под психо-

логическим давлением Петра Верховенского и в чем-то вроде приступа безумной истерии.

Среди молодежи больше всего выделяется харизматичный Николай Ставрогин, «ложный Бог, Христос и царь в одном лице [...]. Антихрист и Самозванец» (Janion & Przybylski 1996, 15). В глазах некоторых героев, пораженных его нечеловеческой харизмой, Ставрогин способен кардинально изменить человеческие судьбы, это практически потенциальный создатель новой России. Он оказывает, несомненно, необычайное влияние на окружающих, способен влиять на умонастроение столь разных лиц, как Иван Шатов, Алексей Кириллов, Петр Верховенский. Два последних, каждый по-своему, видят в нем человека, способного вывести Россию на путь мессианства или революции, сверхчеловека-спасителя и Ивана Царевича. Сам Ставрогин непосредственно сравнивает себя с Герценом, говоря, что так же, как он, стал гражданином кантона Ури. Это сопоставление повторяется в последней сцене романа в виде насмешки: «Гражданин кантона Ури висел тут же за дверцей» (ПСС 10, 516).

Ставрогин – персонаж очень неоднозначный, загадочный и настолько специфический, что все время балансирует на грани между трагизмом и комизмом. Комизм, однако, избран им самим – герой намеренно инициирует различные скандалы и абсурдные ситуации, которые кажутся продуманной, дерзкой шуткой, насмешкой над всем окружением. Тем не менее Ставрогин боится насмешек, которым он может быть подвергнут не своими выходками, а откровенностью и признанием того, что его действительно мучает. Во время беседы с Тихоном (глава, не вошедшая в окончательный вариант романа) Ставрогин испытывает страх, что он оказался «комическим лицом, несмотря на всю трагедию» (ПСС 11, 26). Приняв свою презрительную позу, он заявляет, что быть смешным не боится, но это утверждение не убедительно, тем более, что во время разговора Николай Всеволодович истерически смеется.

Не менее трудным в интерпретации персонажем является Андрей Версилов. Его образ – как и героя *Бесов* – построен на основании информации, в правдивости которой читатель не может быть уверен. По слухам, например, сообщается, что когда-то он был очень верующим, но в этой вере гротескным – «носил вериги». Говорят, он вел себя так, будто был святым, пугал окружение Страшным судом и ожидал, что люди будут поклоняться его мощам. Согласно другим источникам, он перешел в католичество, по третьим – он кощунственник и «атеист». Это, безусловно, герой интересный – неоднозначный и загадочный. Он так же, как и его идеи, благороден и возвышен, но несмотря на это, часто ведет себя комично и глупо, а в конце романа «с ним бывают иногда и припадки, почти истерические» (ПСС 13, 447).

Наиболее значимым достижением эволюции “атеистического” героя в романах Достоевского является Иван Карамазов. Он поднимает многочисленные вопросы, которыми озадачивались человек из подполья, Раскольников, Ипполит, Кириллов и Версилов. Данута Кулаковска называет

его «самым выдающимся теоретиком богоборчества среди героев Достоевского» (Kułakowska 1981, 139). Идеи Ивана привлекательны и стройны, и он сам является лицом, заслуживающим уважения. Иван убедителен, харизматичен, в некотором смысле возвышен, как его теории. Кстати, в нем нет нелепости прежних персонажей – ее обнаруживает только его двойник, черт-комедиант. Он обнажает скрытые страхи Ивана, смеясь над его гневом по поводу того, что ему явился не какой-то серьезный дьявольский противник, а именно такой шут, рассыпающий каламбуры и глупые шутки, оскорбляющий его честолюбие и эстетическое чувство. Осмеяние идеи Ивана для героя тем больнее, что это происходит через комедианта-лакея, который прячется в нем самом, где-то на дне ума и души. Угрызения совести, осознание того, что его идеи и учение привели к убийству, вместе с насмешкой ведут Ивана к безумию[5].

Черта, которой обладает подавляющее большинство "атеистических" персонажей Достоевского – это гордость, часто переходящая в гордыню. Это доминирующее качество человека из подполья, который считает большинство людей тупыми и ограниченными. Горд Ипполит, утверждающий, успешнее и плодотворней, чем кто-либо другой, что он смог бы использовать долгую жизнь, если бы это было дано ему. Раскольников стремится к позиции «сверхчеловека». Верховенский и Кармазинов ужасно «надуты» и обидчивы. Ставрогина сравнивают с Антихристом и Иваном Царевичем. Кириллов называет себя человекобогом. Иван Карамазов тоже относится к окружающим свысока, но над его амбициями смеется черт-двойник. Гордыня "атеистов" – черта очень значимая, поскольку автор противопоставлял «сатанинскую гордыню» смирению Христа и этим приемом обесценивал названные персонажи. Кроме того, писатель демонстрирует, что гордыня бессильна перед смехом и иронией. Нелепость "атеистических" персонажей или ситуаций одновременно низвергает значимость их теории. Не касается это Мышкина, который произносит патетическую речь о вере и неловко разбивает старинную вазу, и Алеши, обостренная эмпатия которого доводит его до истерического рыдания. Эти персонажи в художественной системе Достоевского смиренны и готовы принять унижение, так что насмешка не причиняет им вреда, в отличие от «надутых гордецов»[6].

[5] Иван, правда, затыкает уши, кричит, запускает в черта стаканом, но не «визжит». Однако из высказывания черта заслуживает внимания эта фраза: «Я слышал радостные *взвизги* херувимов, поющих и вопиющих: "Осанна"» (ПСС 15, 82; курсив мой, *МБ*). В письме Николаю Любимову 1880 г. Достоевский просит, чтобы во время редактирования обязательно оставили именно «*истерические взвизги*» (ПСС 30_1, 205; курсив мой), что свидетельствует об особенной значимости этой фразы. В конце концов, она все же была изменена на «радостные взвизги», что Достоевский в упомянутом письме принимает как менее удовлетворительную версию.

[6] С этой точки зрения, особого внимания заслуживает Версилов – "атеистический" герой, отказавшийся от гордости, обретший смирение, а вместе с ним и нечто вроде искупления.

Теории "великих атеистов" Достоевского не получают логического отпора. Достоевский не вступает в борьбу с ними путем рациональной аргументации, ибо разум ошибочен и является оружием неверия. Вера же, напротив, защищается сама собой, через "правду сердца". Эта правда, однако, также поддерживается писателем мелкими юмористическими элементами, которые не вредят репутации героев-носителей мысли Христа (скромных, смирившихся с судьбой и не боящихся стать посмешищем) и этим наносят смертельный удар по атеизму, поддерживаемому дьявольской гордыней.

Цитируемая литература

Borowski, Marcin. 2015. *Obraz „ateisty" w twórczości Fiodora Dostojewskiego w świetle ateizmu współczesnego*. Kraków: Libron.

Dostojewski, Fiodor. 1979. *Listy,* przeł. Zbigniew Podgórzec i Ryszard Przybylski. Warszawa: PIW.

Dostojewski, Fiodor. 1982. *Dziennik pisarza,* t. I-III, przeł. Maria Leśniewska. Warszawa: PIW.

Janion, Maria, i Ryszard Przybylski. 1996. *Sprawa Stawrogina*. Warszawa: Sic!

Kułakowska, Danuta. 1981. *Dostojewski. Dialektyka niewiary,* Warszawa: Książka i Wiedza.

Lubac, Henri de. (1944) 2004. *Dramat Humanizmu ateistycznego,* przeł. A. Ziemnicki. Kraków: WAM.

Przybylski, Ryszard. 1964. *Dostojewski i „przeklęte problemy". Od* Biednych ludzi *do* Zbrodni i kary. Warszawa: Znak.

Ономастика и Парадокс: Достоевский и крушение онтологической целостности персонажа

Стефано Алоэ

Ономастика играет значительную роль в поэтике Достоевского: имена и фамилии большинства его героев (а иногда с ними и отчества, и прозвища) являются носителями внутреннего смысла, животворящей частью их личностных характеристик, при том, что этому смыслу не суждено полностью раскрыться – черты героев, как внешние, так и внутренние, передаются читателю не однозначным описанием в виде традиционных портретов, а напротив, они трактуются амбивалентно, что оставляет на них глубокую тень недосказанности[1]. Интерес писателя к внешнему виду, жестам, мане-

[1] Примером может послужить первое описание персонажа Петра Трофимовича Верховенского в романе *Бесы*: «Это был молодой человек лет двадцати семи или около, немного повыше среднего роста, с жидкими белокурыми, довольно длинными волосами и с клочковатыми, едва обозначавшимися усами и бородкой. Одетый чисто и даже по моде, но не щегольски; как будто с первого взгляда сутуловатый и мешковатый, но, однако ж, совсем не сутуловатый и даже развязный. Как будто какой-то чудак, и, однако же, все у нас находили потом его манеры весьма приличными, а разговор всегда идущим к делу. Никто не скажет, что он дурен собой, но лицо его никому не нравится. Голова его удлинена к затылку и как бы сплюснута с боков, так что лицо его кажется вострым. Лоб его высок и узок, но черты лица мелки; глаз вострый, носик маленький и востренький, губы длинные и тонкие. Выражение лица словно болезненное, но это только кажется. У него какая-то сухая складка на щеках и около скул, что придает ему вид как бы выздоравливающего после тяжкой болезни. И, однако

Stefano Aloe, University of Verona, Italy, stefano.aloe@univr.it, 0000-0002-1117-4423

Referee List (DOI 10.36253/fup_referee_list)
FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Stefano Aloe, *Onomastics and Paradox: Dostoevsky and the Collapse of the Ontological Integrity of Character*, © Author(s), CC BY 4.0, DOI 10.36253/979-12-215-0122-3.07, in Dar'ja Farafonova, Laura Salmon, Stefano Aloe (edited by), *F.M. Dostoevsky: Humor, Paradoxality, Deconstruction*, pp. 65-80, 2023, published by Firenze University Press, ISBN 979-12-215-0122-3, DOI 10.36253/979-12-215-0122-3

рам персонажей отвечает скорее попытке их физиогномического анализа (Баршт 2016, 324-30), а так как их имена рождаются параллельно с их "личностями" и поступками, то есть в комплексном творческом процессе, будет уместно утверждать, что ономастические поиски Достоевского так же пропитаны духом физиогномики: если, согласно пользующимся в ту эпоху успехом теориям Ч. Ломброзо, форма черепа и черты лица воспринимаются как признаки характера и нравов человека, то и имя способно моделировать личность его носителя, придавая ему свою "ауру": а это уже вполне укорененная в России концепция имени, которая вскоре после Достоевского получит философскую трактовку у о. Павла Флоренского и, среди прочих, у Алексея Лосева[2].

Естественно, значение ономастической системы персонажей Достоевского, и отдельных имен некоторых из них, давно стало привлекать активное внимание исследователей, начиная, пожалуй, со *Словаря личных имен у Достоевского* Альфреда Бёма еще в 30-х гг. XX века (Бем и др. 2007, 288-361). Основоположником комплексной теории об ономастике в произведениях писателя был в середине 70-х гг. Моисей Альтман (Альтман 1975), за трудами которого последовало немало работ разных авторов, в России и за рубежом (среди них выделяются: Passage 1982; Бондаренко 1996; Скуридина 2007; Salmon 2015). В последние годы на помощь исследователям пришли и три энциклопедических словаря произведений Достоевского (Наседкин 2003; Щенников и Тихомиров 2008; Накамура 2011) и ценный *Словарь личных имен в художественных произведениях Ф.М. Достоевского* польского ксендза и ученого Генриха Попроцкого (Попроцки 2014). В целом литературная ономастика начала приобретать все большее значение в исследованиях как в России, так и за рубежом.

Развитие интереса вокруг ономастикона Достоевского не может вызывать удивления: его герменевтический потенциал очевиден, в то время

же, он совершенно здоров, силен и даже никогда не был болен. Он ходит и движется очень торопливо, но никуда не торопится»..., и т.д. (ПСС 10, 143). Многие другие портреты героев Достоевского сотканы из столь же противоречивых черт.

2 Согласно П. Флоренскому, «Имя вещи есть субстанция вещи [...]. Вещь творится именем, вещь вступает во взаимодействие с именем, подражает имени. Имя есть метафизический принцип бытия и познания [...]. Имя – сгусток благодатных или оккультных сил, мистический корень, которым человек связан с иными мирами» (Флоренский 1984, 185). В свою очередь, А.Ф. Лосев утверждал, что: «Сущность есть имя, и в этом главная опора для всего, что случится потом с нею [...]. Если сущность – имя, слово, то, значит, и весь мир, вселенная есть имя и слово, или имена и слова. Все бытие есть то более мертвые, то более живые слова. Космос – лестница разной степени словесности. Человек – слово, животное – слово, неодушевленный предмет – слово. Ибо все это – смысл и его выражение. Мир – совокупность разной степени затверделости слова. Все живет словом и свидетельствует о нем» (Лосев 1990, 152-53). С точки зрения и на методологических основах современных литературоведения, языкознания и культурологии в начале 2000-х гг. выработала теорию о «семантической ауре имени» группа ученых под руководством В.Н. Топорова: см. Топоров 2004; Николаева 2007; Сазонова 2015.

как конкретная интерпретация тех или иных имен, возникающих в творческом мире писателя, – дело сложное и отнюдь не однозначное; в ряде случаев соблазн упрощения приводил ученых к спорным или даже безоговорочно ложным прочтениям (к более подробной их критике см.: Алоэ 2017, 79-81). Даже такие на первый взгляд прозрачные по своей семантике имена и "ономастические ансамбли", как, например, «Лев Мышкин», не приводят к легкому расшифрованию характеристик героя, а напротив, скрывают в себе амбивалентность, передающуюся и самому герою (ср. Salmon 2013, 681). Это значит, что ключ к ономастическому мотиву имени сам по себе не есть гарантия прямого тождества семантики имени и сущности героя, хотя бы по той простой причине, что линейных соотношений в творческом мире Достоевского не бывает: в нем любой творческий и мыслительный процесс состоит из расцепления и перераспределения привычных логических связей в новые смысловые цепочки, имеющие со своими основами уже многогранные, ступенчатые и неоднозначные соотношения (о сложном сплетении интертекстуальных составляющих в рукописях и текстах Достоевского, см. напр. Тарасова 2021, 116-29). Верно замечание Д.С. Лихачева о том, что «художественный термин Достоевского не констатирует явление, как бы до существования термина известное, а подчиняет себе явление, заставляет читателя увидеть явление в жизни, распространить художественный термин на все большее число объектов» (Лихачев 1976, 39).

В случае ономастики это свойство писателя и его поэтики проявляется особенно в сравнении с другим мастером литературной ономастики – Николаем Гоголем, тем более, что Гоголь и в этом отношении глубоко повлиял на формирование творческой личности Достоевского. У Гоголя встречаются ономастические ансамбли, созданные в основном по принципу гротескной амплификации ритмико-фонетических фигур – от тавтологического повторения (Акакий Акакиевич, Пётр Иванович Бобчинский и Пётр Иванович Добчинский, и т.п.) до секвенциальных смысловых сегментов имен («Вот это наказание, – проговорила старуха... Пусть бы еще Варадат или Варух, а то Трифилий и Варахасий»... – Гоголь 2009, 46). У Гоголя также встречаются знаменитые "говорящие фамилии", происхождение которых восходит к традициям комедийного театра, но с той немаловажной разницей, что Гоголь доводит их семантику до абсурда.

У Достоевского обделены говорящими фамилиями только второстепенные, явно комедийные по своей сути и роли персонажи – такие как, например, Пралинский, Шипуленко и Пселдонимов из *Скверного анекдота*, Мизинчиков и Видоплясов из *Села Степанчикова*, Ползунков из одноименного рассказа и другие действующие лица, встречающиеся в особенности в раннем творчестве писателя; реже подобные примеры попадают в больших романах – это случай Заметова и Липпевехзель из *Преступления и наказания*, Фердышенко из *Идиота*, Лямшина и Флибустьерова из *Бесов*, Нелюдова, Фетюковича и Снегирева из *Братьев Карамазовых*, и немногих других.

В основном, фамилии героев Достоевского – не говорящие, они – аллюзивные. Они действуют прямо противоположно театральной и гоголевской традиции: вместо того, чтобы показать "зрительно" портрет персонажа и его ключевые свойства, они вуалируют, скрывают, приглашая читателя к тайной и не вполне осознанной игре раскрытия смысла. Они привлекают своей двойственностью.

Уже самого первого героя Достоевского, Макара Алексеевича Девушкина (*Бедные люди*), в этом отношении можно противопоставить его явному предтече Башмачкину: если тот в буквальном смысле "происходил" от башмачков, – здесь не менее прозрачная этимологическая ассоциация, вызванная фамилией Девушкин, не приводит, однако, к однозначному расшифрованию (пусть абсурдному, как в случае Акакия Акакиевича); напротив, она наводит на сомнения, поскольку касается внутренних черт героя, неоднозначности его природы, соотнося с присущей ему "женственностью". В целом, можно скорее всего сказать, что фамилии героев Достоевского – "звучащие" или "отзвучивающие" фамилии. Но они не говорят: Достоевский раскрыл ассоциативный пласт языка, связанный, как замечали в свое время Григорий Померанц и, недавно, Кандида Гидини, с уклончивостью, или даже с фигурами умолчания (Померанц 2013, 123-40; Ghidini 2017, 44)[3]. Угадывая только привкус скрывающейся семантики имени, читатель воспринимает его характеристики – и черты самого героя – как нечто потенциально жуткое.

Получается, прием у Гоголя и у Достоевского похож, а цели и эффекты расходятся.

Как правило, Достоевскому не было свойственно выражаться каламбурами. Тем не менее, играть словами он умел, делал это сознательно и в первую очередь, по всей видимости, делал это сам с собой, на уровне внутреннего творческого процесса: сплетение разных семантических уровней значения слов, в том числе и имен, нарушает стандартную оболочку языка и механизмы лексических связок, тем создавая другой мир, построенный на неожиданных связях[4]. Блестящим примером служат тетрадные страницы, сопровождающие первоначальный замысел о *Житии великого Грешника*. Там (Баршт 2016, 244-45), в поиске сюжета и портрета героя,

[3] По мнению Г.С. Померанца, Достоевский, принадлежащий «не юридичной и не риторичной» русской культуре, «самые заветные, самые сокровенные свои мысли оставлял в семантическом поле слова, вне его ядра, вне прямого высказывания» (Померанц 2013, 130).

[4] Ср. наблюдения К.А. Баршта: «Каллиграфическое искусство предполагает работу со словом, цель которой – создать совершенное, художественно оправданное значение, несущее новый, существенный смысл, выходящий за рамки семантики словаря. Но это вполне соответствует и цели поэта, его творческой задаче, мы не случайно называем литератора "художником слова". Здесь есть элемент каламбура, однако он исчезает при более внимательном рассмотрении вопроса: каллиграф и поэт работают со словом, и лексическое значение его – лишь материал для работы, лишь основа для создания на его базе значения художественного» (Баршт 2016, 405).

Достоевский размышляет параллельно о названии романа и о фамилии его главного героя, в чем каллиграфические игры выполняют видную творческую роль посредством следующего логического порядка:

Житіе великаго грѣшника → Ж → Жи → Живоѣдовъ
Житіе → Ж → Живорѣзовъ

От ключевого слова из предварительного названия задуманного произведения – *Житие* – по графическому "резонансу" первой буквы – «ж» – возникает говорящая фамилия *Живоедов*, явно созвучная с фамилией поэта Грибоедова (а может и с не менее значимой для Достоевского фамилией Добролюбов) и содержарщая в себе напряженный смысловой потенциал (обещается «житие живоедова», т.е. пагубной, смертоносной личности); а в не менее говорящем варианте – *Живорезов* – фамилия вырисовывающегося в сознании автора героя, благодаря изменению суффикса от формы *–дов* к форме *–зов*, существенно приближается к фамилии *Карамазов*, которая далее и унаследует сюжетные интуиции данного замысла.

Процитированный пример из рукописных тетрадей Достоевского позволяет таким образом угадать один из излюбленных творческих приемов писателя, состоящий в комплексном сплетении языковых, понятийных и графических составляющих. Так, одна ремарка повествователя *Преступления и наказания* о Свидригайлове может так же показать что-то очень похожее на мыслительный процесс, свойственный самому автору: «Холод и сырость прохватывали всё его тело, и его стало знобить. *Изредка он натыкался на лавочные и овощные вывески и каждую тщательно прочитывал…*» (ПСС 6, 394; курсив мой, *СА*).

Межлингвистические, фонетические, мелодичные и ритмические созвучия получают в этой игре принципиально важную роль. Для базового примера: рифмование имен, как в детских шутках и прибаутках – самый примитивный прием, уже в детских играх способный активизировать воображение в сторону фантастического восприятия мира. Это творческое раскрытие мира, которое Баршт, опираясь на теории Л.С. Выготского, уподобляет механизмам создания "внутренней речи" ребенка:

> [А]ссоциативные формы мышления писателя и его «внутренняя речь» очень близки по своей главной сути к мышлению ребенка («эгоцентрической речи»). Главное же, что роднит «эгоцентрическую речь» ребенка и внутренний монолог писателя в его творческом процессе, – это склонность к эллипсам и коренной переделке объекта наблюдения (Баршт 2016, 411).

Разумеется, в ономастических играх Достоевского мы наблюдаем сознательную потребность осложнения, цель которой – добраться до неожиданной и оригинально многозначной творческой материи, чьи истоки не предполагают выявления извне. Вот почему так сложно улавливать изначальные интенции писателя в выборе имен его персонажам. В плане смешения подсознания и осознанности творческий метод писателя схож

с парадоксальной логикой героя из подполья, чей монолог представляется как своего рода “поток сознания”: но только на первый взгляд этот “поток сознания” соответствует ожидаемой спонтанности, стихийности подсознания, так как герой руководит этим потоком в состоянии яркого, бдительного сознания, непрестанно контролируя его. Так, в образе подпольного героя сочетаются спонтанность и контроль, поток из неведомых глубин души и рационализирующий взгляд со стороны: примерно так же Достоевский работает с потоком воображаемых имен, в странном компромиссе между рассеянностью и бдением[5].

Имена, таким образом, играют стратегическую, но завуалированную роль в творческих процессах и в поэтике писателя. К тому же следует добавить факт, только на первый взгляд противоречащий этому утверждению: как было отмечено Лаурой Сальмон (Salmon 2015), в ряде случаев самые ключевые герои у Достоевского лишены собственного имени, они *безымянные*: смысловое напряжение возникает непосредственно от этого отсутствия, которое, однако, не приводит к стиранию их личностных характеристик, а, напротив, усугубляет их исходную подвижную природу: невозможность “клеймить” героя каким-либо именем лишает читателя возможности определить его черты вербальной ономастической символикой, т.е. фиксировать их в рамках портрета. Портрет таких героев остается заштрихованным – так же, как это происходит и с графическими набросками портретов, населяющими страницы записных тетрадей писателя. Неслучайно “безымянники” – самые парадоксальные и загадочные персонажи художественного мира Достоевского: человек из подполья, смешной человек, кроткая, ее муж, мечтатель из *Белых ночей*…

О значении статуса “безымянника” в упомянутых произведениях написала две значительные статьи уже упомянутая Лаура Сальмон (Salmon 2015; 2021)[6]. Она предлагает читать анонимность этих героев как парадоксальное «наложение анонимности и антономазии» («sovrapposizione di anonimato ad antonomasia» – Salmon 2021, 494): отсутствие имени усиливает эффект таких ярлыков, как подпольный человек, смешной человек, мечтатель и т.п., делая их именами нарицательными: «Герои монологов в Имени не нуждаются, поскольку они представляют собой не индивидов, а *типы*, парадоксальные анонимные прото*типы*» («I protagonisti dei monologhi non hanno bisogno del Nome poiché non rappresentano individui, ma *tipi*, paradossali proto*tipi* anonimi» – Salmon 2021, 493)[7].

[5] То же наблюдаем в описании потока мыслей многих его героев, таких как Раскольников, Свидригайлов, Мышкин, Митя Карамазов…

[6] Распространению тезисов Сальмон в международном сообществе достоевсковедов мешало то, что обе статьи написаны по-итальянски: желательно бы было получить их перевод на русском или английском языке. К теме ономастических стратегий в творчестве Достоевского Сальмон возвращается в статье, написанной для настоящего сборника.

[7] Переводы с итальянского яз. мои – *СА*.

На мой взгляд, в такой перспективе следует уточнить, что, если считать их «типами», то это типы совершенно нового уровня, поскольку они, будучи универсальными, как подобает типам, все же характеризуются ярко выраженной субъективностью (что типу в традиционном смысле не свойственно). Эта субъективность настолько мощна, что "диалогичные монологи" данных персонажей непременно опираются на противопоставление *себя* (т.е. анонимного «Я»-героя, вербально доминирующего в повествовании) и *всех* других («Вы», «Они»...)[8]. В этом отношении самым последовательным является человек из подполья:

> Мучило меня тогда еще одно обстоятельство: именно то, что на меня никто не похож и я ни на кого не похож. «Я-то один, а они-то *все*», – думал я и – задумывался (ПСС 5, 125).

> Знаю, что вы, может быть, на меня за это рассердитесь, закричите, ногами затопаете: «Говорите, дескать, про себя одного и про ваши мизеры в подполье, а не смейте говорить: "*все мы*"». Позвольте, господа, ведь не оправдываюсь же я этим *всемством*. Что же собственно до меня касается, то ведь я только доводил в моей жизни до крайности то, что вы не осмеливались доводить и до половины, да еще трусость свою принимали за благоразумие, и тем утешались, обманывая сами себя (там же, 178; курсив автора).

Согласно точке зрения подпольного человека, то есть согласно чрезмерному самосознанию, которое деформирует отношения с внешним миром (но и со внутренним тоже), имена есть и должны быть у других персонажей, ведь им имена нужны, чтобы в глазах героя выделяться из общего неразборчивого фона «всемства»; но это крайне обыкновенные, незначительные имена. Есть какая-то *Лиза*, есть какие-то товарищи с говорящими но малоинформативными именами и фамилиями вроде Антона Антоныча Сеточкина, Симонова, Зверкова, Ферфичкина и Трудолюбова. Сам подпольный человек не назван, а русский язык четко формулирует наименование как действие *извне* – по-русски говорят «меня зовут», т.е. остальные зовут меня, окликают меня, а не «я зовусь», ведь никакой «Я» самого себя не зовет, ему это не нужно, чтобы себя идентифицировать. Получается, что имя якобы тождественно личности, и тем не менее, когда утверждается исключительно внутренняя

[8] Достойно внимания в этом отношении мнение А.Л. Криницына, который, дистанцируясь от общеизвестных позиций М.М. Бахтина о диалогизме в творчестве Достоевского, наблюдает, как «построение внешнего диалога по принципам внутреннего (когда герои получают именно те возражения, которые они сами заранее имеют в виду) скорее свидетельствует о его условности и монологизации. Герои настолько погружены в бесконечную диалектику своего сознания, что не слышат и не принимают голосов со стороны, превращая таким образом всякий внешний диалог обратно во внутренний. Складывается причудливая констелляция монолога и диалога, взаимно отрицающих друг друга» (Криницын 2016, 349).

точка зрения, то оно теряет свою функцию, поскольку Я – это и есть Я, и это всё; утверждается центральность Я, как будто единственного и не нуждающегося в именах. Значит – есть «Я» и есть «другие», а у других есть имена, чтобы их различать (и *клеймить*). Человек из подполья таким образом достигает своей сомнительной (субъективной) безымянной универсальности: применительно к нему любое имя нарушило бы эту абсолютную изолированность. Тут автор с читателем могут узнать себя (до какой-то степени, в сфере субъективности повествователя), а универсальность подпольного человека становится новым первазивным типом, действующим прямо изнутри нас, со свободой безымянного субъекта, которым каждый читатель может стать наряду с подпольным героем. Это даже не настолько процесс привычной идентификации читателя с героем, сколько "попытка" проникновения героя в сознание читателя путем поглощения и ассимиляции. Другими словами: не имея имени, которым нам его называть (т.е. отличать от нас), герой возникает изнутри нас как часть нашего (под)сознания.

К безымянникам по ряду причин можно отчасти приравнять и «Идиота» (или «Князя», как он назван в подготовительных тетрадях к одноименному роману). А как заметили Н.А. Тарасова и Т.В. Панюкова, в тетрадях полное имя героя – *Князь Лев Николаевич Мышкин* – указан Достоевским только каллиграфически:

> единственный случай, когда Достоевский записывает полное имя своего главного героя – князя Льва Николаевича Мышкина, – это каллиграфическая пропись в последней тетради, содержащей подготовительные материалы к роману «Идиот» (РГАЛИ. Ф. 212.1.7). Во всех остальных случаях в записных тетрадях это имя не упоминается, а герой именуется Идиотом и, в более поздних записях, Князем (при этом сохраняются варианты «идиот» и «Идиот») (Тарасова и Панюкова 2020, 274).

Фигура загадочного, якобы «положительно прекрасного» героя образуется в "мастерской" писателя в ходе длительного и нелинейного процесса сочетания противоречивых аспектов, некоторые из которых в воплощенном сюжете романа подчеркиваются, в то время как другие скрываются или вуалируются, оставляя лишь малозаметные, но нагруженные смыслом следы. Возможно, наделение идиота именем-оксюмороном «Лев Мышкин» – знак недоразрешенности изначального колебания по поводу природы персонажа. Само слово «идиот», дающее название роману, косвенно относится к теме *ид*ентичности, оно в своих корнях указывает на чрезмерную обособленность, на разобщенное самоосознание мальчика, выросшего в условиях максимального уединения: среди высоких гор, в недуге и далеко от родины; в отсутствии крепких социальных связей ономастические указатели стираются, а в романе их заменяют эпитеты вроде «князь» или даже «идиот»: князь Лев Николаевич Мышкин в повествовании становится просто и устойчиво «Князем» – изолированной и аб-

страгированной, не до конца обществом принятой и по сути таинственной личностью. Это особенно заметно, учитывая ту настойчивость, с которой повествователь называет остальных героев по имени (Аглая, Ипполит, Ганя…), по имени и отчеству (Настасья Филипповна, Аглая Ивановна…) или по фамилии (Рогожин…).

Имя и его латентность являются переходной точкой, границей между самоосознанием и забвением, умом и идиотизмом, сознанием и бессознательностью. На такой "пограничной линии" возникают герои Достоевского.

"Стабилизация" героев отнюдь не является целью творческого процесса писателя. Разными способами он стремится разрушить их внутреннюю целостность, их тождество, для того, чтобы в них проявилась живая, самостоятельная и противоречивая личность, способная бороться с литературными и социо-психологическими штампами.

В этом проявляется парадокс ономастики у Достоевского: он заключается в том, что имя, первая функция которого – установить прочную идентичность, оказывается неспособным уловить многослойную сущность субъекта, которая, напротив, продолжает жить в сфере субъективной "договоренности" между самоутверждающим «Я» и мнимой анонимностью безымянности. Парадокс заключается еще в том, что именно на уровне безымянного, субъективно-индивидуального «Я», которое противопоставляется «другим» и «всемству», максимально стираются границы между субъектами: противопоставляя себя коллективу, «Я» принимает в себе каждое другое «Я» *почти* на уровне полного тождества. Именно *почти*, поскольку безымянность позволяет разъединить «Я» как субъект «сам по себе» (гр. αὐτός), не нуждающийся в ономастических клеймах, от «Я» как идентичности, требующей указательно-сравнительных подтверждений (*id- , гр. ἴδιος, лат. ille: «тот, тот самый»).

Таким образом, силой литературных приемов Достоевский с одной стороны вызывает у читателя сознание зависимости каждого «Я» от других (идентичность как признание и освоение другими), отчего прорастает и образ *двойника* (Голядкин младший – фигура немыслимая без наличия фамилии у героя, ведь двойничество – это в каком-то смысле "ономастическое заболевание", т.е. портретность и удвоение тех внешних черт, которые делают «Я» узнаваемым другими, а это именно имя и внешность); а с другой стороны он делает возможным признание той неуловимости личности, которая позволяет сочетать сугубо субъективное и универсально-человеческое воедино: как и герои романов Достоевского, так и их читатели переживают противоречивое чувство несовпадения самих себя со своим портретом, т.е. невозможность определить раз и навсегда контуры и черты собственной личности. Беспокойный и неприятный, нарочито чужой нам человек из подполья выдвигается прямо из недр нашего сознания, не совпадая, но опасным образом сливаясь с нами…

Родственно этому сознанию и одно размышление, оброненное Достоевским в известной записи *Маша лежит на столе:*

> Возлюбить человека, *как самого себя*, по заповеди Христовой, – невозможно. Закон личности на земле связывает. *Я* препятствует. Один Христос мог, но Христос был вековечный от века идеал […]. [В]ысочайшее употребление, которое может сделать человек из своей личности, из полноты развития своего я , – это как бы уничтожить это *я*, отдать его целиком всем и каждому безраздельно и беззаветно. И это величайшее счастие (ПСС 20, 172).

Сила безымянности разъедает изнутри даже персонажей, одаренных писателем полноценной именной идентичностью, как это происходит в случае Ивана Федоровича Карамазова. Безысходность личного кризиса Ивана проявляется в момент возникновения его своеобразного двойничества, т.е. при встрече со своим безымянным «чертом». Гость Ивана – «[…] не сатана, это он лжет. Он самозванец, просто *черт*, дрянной мелкий *черт*» (ПСС 15, 86), как о нем отзывается сам Иван в разговоре с братом Алешей. На самом деле, его черт – не самозванец: он себя никаким именем не обозначает, тем более не уравнивает себя с Сатаной[9]. Напротив, его самоопределение исключает любую возможность ономастического идентифицирования: «Я икс в неопределенном уравнении. *Я какой-то призрак жизни*, который потерял все концы и начала, и *даже сам позабыл наконец, как и назвать себя*» (там же, 77; курсив мой). Первое, что бросается в глаза в этом самоопределении – ироничное парафразирование слов фаустовского Мефистофеля («Ich bin der Geist der stets verneint! / Und das mit Recht; denn alles was entsteht / Ist werth daß es zu Grunde geht; / Drum besser wär's daß nichts entstünde» – Goethe 2005, 98[10]). Заметим, что уже у Гете звучит мотив нецельности человеческой природы («both Goethe and Dostoevsky […] believe that God's creation is not finished, that human nature is not fully determined by God or any other force, that human beings should strive

[9] Таким образом черт лишает Ивана оружий современного скептика, склонного к насмешке над народными суеверными изображениями дьявола. Ср. в романе *Идиот* возражение Лукьяна Тимофеевича Лебедева Евгению Павловичу Радомскому, молодому западнику и материалисту, о том, что «Вы смеетесь? Вы не верите в дьявола? Неверие в дьявола есть французская мысль, есть легкая мысль. Вы знаете ли, кто есть дьявол? *Знаете ли, как ему имя?* И *не зная даже имени его*, вы смеетесь над формой его, по примеру Вольтерову, над копытами, хвостом и рогами его, вами же изобретенными; ибо нечистый дух есть великий и грозный дух, а не с копытами и с рогами, вами ему изобретенными» (ПСС 8, 311; курсив мой, *СА*). Иван Карамазов сталкивается с чертом, *не зная ему имя*, за что и без защиты против него (см. также Casari e Pesenti 2021, 64-5).

[10] В переводе Бориса Пастернака: «Я дух, всегда привыкший отрицать. / И с основаньем: ничего не надо / Нет в мире вещи, стоящей пощады. / Творенье не годится никуда»… (Гете 1969, 76) А дальше еще: «Bescheidne Wahrheit sprech' ich dir. / Wenn sich der Mensch, die kleine Narrenwelt, / Gewöhnlich für ein Ganzes hält; / Ich bin ein Theil des Theils, der Anfangs alles war, / Ein Theil der Finsterniß, die sich das Licht gebar»… («Я верен скромной правде. Только спесь / Людская ваша с самомненьем смелым / Себя считает вместо части целым. / Я – части часть, которая была / Когда-то всем и свет произвела. / Свет этот – порожденье тьмы ночной» … (Goethe 2005, 98; Гете 1969, 76).

to complete their own development» – Cicovacki 2010, 161). И все же Достоевский обрисовывает свой отрицательный персонаж не как товарища-антагониста героя (как это происходит между Мефистофелем и Фаустом), а как его alter ego, доводя таким образом до осуществления мефистофелевское утверждение – «Я – части часть». Для этого Достоевский целесообразно доводит до нулевого градуса ономастический потенциал самоопределения персонажа, зная, что любое имя составило бы четкую разграничительную черту между чертом и Иваном. А черт действует одновременно и вне, и внутри совести Ивана: он *часть части*, и этим доказывает Ивану его нецельность, ложность его «спеси» и «смелого самомнения» (если опираться еще на слова Мефистофеля). Чёрта Ивана различает от гетевского Мефистофеля в первую очередь та безымянность, посредством которой он уклоняется от тревожных вопросов своего собеседника, желающего установить, настоящий ли он – или это плод его воображения. Для этого Достоевский прибегает к тонкостям русского языка в категориях определенности/неопределенности: «Я *какой-то* призрак» (существенна разница с категоричным утверждением Мефистофеля: «Ich bin *der* Geist»…), таким же образом сея семя сомнительной неопределенности, которая, кстати, последовательно соответствует именно сути и духу отрицательного персонажа и нигилистическому "недугу" Ивана. Эта черта чёрта выявляется при первом же упоминании о нем повествователем: «Там вдруг оказался сидящим *некто*, бог знает как вошедший […]. Это был *какой-то господин* или, лучше сказать, известного сорта русский джентльмен»… (ПСС 15, 70; курсив мой). Как уже было замечено (Алоэ 2012, 213-15), редко употребляемое и книжное местоимение *некто* приводит не только к семантике неопределенности, оно обычно подразумевает тревожный или табуированный контекст: «некто» обозначает очень конкретное и хорошо известное говорящему лицо, имя которого есть причины скрывать. Согласно *Словарю русского языка XVIII в.*, *некто* употребляется «при имени собственном или нарицательном», и самый интересный приведенный пример – из Радищева: «Сей дворянин нѣкто, всѣх крестьян, жен их и дѣтей заставил во всѣ дни года работать на себя. Рдщв *Пут.* 273»; а еще, некто это «Кто-то, кого не хотят называть» (Сорокин 2004, 384).

Иван сталкивается с той же метафизической сферой, которую он сам прежде вызывал в своем наброске «поэмы» о Великом Инквизиторе и существа которой настолько сакральны, что нельзя легкомысленно произносить их имена. Как правило, в «поэме» умалчиваются имена Иисуса, Инквизитора и самого противника Бога. Персонаж, который молча смотрит на Инквизитора, назван «пленником» и «узником», или местоимениями «он» и «ты»:

> У меня на сцене является он; правда, он ничего и не говорит в поэме, а только появляется и проходит (ПСС 15, 225).

> Это ты? ты? – Но, не получая ответа, быстро прибавляет: – Не отвечай, молчи. Да и что бы ты мог сказать? Я слишком знаю, что ты скажешь (там же, 228).

> [...] когда инквизитор умолк, то некоторое время ждет, что пленник его ему ответит. Ему тяжело его молчание. Он видел, как узник всё время слушал его проникновенно и тихо... (там же, 239)[11].

Что касается противника Бога, как Иван, действующий в роли повествователя, так и Инквизитор упорно умолчивают имена дьявола. На него намекает, и неоднократно, лишь Инквизитор, заменяя имя оборотами: «страшный и умный дух, дух самоуничтожения и небытия»; «великий дух»; «страшного духа»; «могучим и умным духом»; «тот»; «он»; «дух земли»; «зверь»; «страшный и премудрый дух»; «умный дух, искушавший тебя» ...

Иван четко осознает сакральную силу имени. Третья заповедь «Не произноси имени Господа, Бога твоего, всуе» в традиции народного христианства сплетается с суеверным опасением вызвать Нечистого одним лишь актом его наименования. Другими словами, называть Бога или его противника уже значит конкретизировать их присутствие рядом, призывать их. Но разумеется, контекст умолчания этих имен в произведениях Достоевского (а как правило, в его произведениях эти имена чаще всего не произносятся) связан скорее с сознанием глубокой философской обоснованности Имени, чем с простым суеверием. Этим же сознанием писатель наделяет и своего героя-философа Ивана. Но перед конкретизируемым безымянным чертом Иван теряет все свои защиты. И если сила Карамазовых – семейная, пресловутая *карамазовщина,* и ассоциируется с их фамилией, как утверждают по очереди все члены семьи, то в разговоре со своим анонимным гостем Иван как-то лишается своей этой силы, своего гордого самосознания, поглощаемый в поле безымянности, предверие небытия. Кажется, наличие имени нас спасает от пучин метафизической бесконечности, к которой мы не готовы (как к тому не готов и герой из подполья, конвульсивно утверждающий свое «Я» как экстренную защиту от слияния с социумом (*всемством*) с одной стороны, но и с *nihil* с другой).

Имя и его отсутствие, или умалчивание, играют в поэтике Достоевского значимую роль, с ономастикой связаны личности и судьбы его героев.

О том, насколько сознательно писатель воспринимал семантику этих двух полюсов – имени и безымянности, – свидетельствует ряд его ономастических решений, повторяющих в разных произведениях определенную тенденцию, до такой степени, что можно смело говорить о существовании ономастической системы героев. Самые очевидные примеры состоят в том, что в другой работе мы предложили назвать «ономастическими ансамблями» (Алоэ 2017): триптих трех сестер Епанчиных, чьи имена обвенчаны буквой А (Аглая, Александра, Аделаида) в романе *Идиот*; в том же произведении – хиастическая пара генералов – Й̆волгин и ЕпанчЙ̆н; птичьи фамилии и прочий "бестиарий" в разных романах, и так далее...

[11] Этот текстологический факт позволяет Л. Сальмон продвигать интересное, хоть и спорное мнение, согласно которому в «поэме» действует не Иисус, а самозванец (Salmon 2015, 372).

Не так заметно, но не менее существенно противопоставление имен на *А* с именами на *Н*, букву, которая встречается с особой частотой и в каллиграфических пробах Достоевского: здесь он обычно выделяет *N* латинского алфавита, как правило в связи с именами разрушительных личностей (*Napoléon*, *Nero* – ср. Баршт 2016, 152-53, 184). *Н/N* – это буква отрицания бытия (*Nihil*, *не(т)*, т.е. *не есть*), буква ничего и нигилизма, в то время как *А* – первая буква всех западных алфавитов – обозначает начало, целостность, открытость, родовитость (о сакральном смысле греческой буквы альфа и еврейской буквы алеф – ср. Аверинцев 1977, 201). Именно в сторону антитез бытие/небытие и принадлежность к роду/оторванность ориентировано ономастическое напряжение в ряде произведений Достоевского. От этого, например, страдает Павел Смердяков, внебрачный сын Федора Павловича, совершенно не принятый его кровными братьями (о жестком отношении к нему «смиренного» Алеши см. Киносита 2012). Зато Смердяков – единственный из братьев, который от отца получил имя деда, что отсылает к совершенному сцеплению судеб Федора Павловича и Павла Федоровича.

Но мы обратимся к двум примерам, указывающим конкретно на ономастическую антитезу *А* – *Н*. Первый пример – из *Идиота* и касается противопоставления девушек Епанчиных, с одной стороны, и Настасьи Филипповны Барашковой, с другой. Если ограничиваться только персонажами Аглаи Ивановны и Настасьи Филипповны, противопоставление составляет одну из главных сюжетных осей романа и касается преимущественно отношения обеих героинь к князю Мышкину и вспышек характера обеих женщин. Тем не менее, принадлежность Аглаи к счастливому, родовитому семейству, в противовес плебейскому и незавидному происхождению сироты-недевственницы Настасьи Филипповны, подчеркивается автором именно гармоничной триадой сестер с именами на А, а имя Аглая, в частности, еще прибавляет триаде ассоциативную связь с тремя мифологическими Грациями (Аглая, Талия и Эвфросина). Это позволяет распространить антитезу с Барашковой на всю триаду сестер Епанчиных, что заметно именно на основе ономастики:

Аглая	>	
Александра	>	**Н**астасья [***А**/настасия]
Аделаида	>	

Имя *Настасья* – народный вариант церковного имени *Анастасия*, и в том, что деревенское происхождение героини вполне оправдывает эту форму, не может быть сомнения, тем более, что в период сочинения романа форма «Анастасия» редко встречалась в русском обществе даже в городском контексте (Суперанская 2010, 50). Тем не менее, Достоевский нарочито противопоставляет "народность" Настасьи и "аристократизм" Епанчиных, о чем свидетельствует выбор для троих сестер не только созвучных, но и особо благородных имен, два из которых – Аглая и Аделаида – представляются куда более редкими. Они проблематичны даже с точки зрения церковного православного календаря (ср. Алоэ 2017, 82-3).

Таким образом, отсечение исконного, благородного А от имени Настасья можно относить к характеризующему ее образ мотиву распада и развращения. Больше, чем на народное происхождение (примечательно, что в романе ее никто никогда не зовет Настя или Настенька), имя Настасьи Филипповны указывает на тень ее трагической судьбы, к чему, как было многократно указано комментаторами, намек содержится еще и в ее фамилии, Барашкова, связанной с идеей агнца (барашка) ритуализированного отпущения, т.е. с убийством ее ножом. В этом имени на *Н* угадывается жертва грехопадения и тень отрицания[12].

Что Достоевский сознательно размышлял над этими чертами имени, способными влиять на судьбу героев, докажет второй пример, относящийся к произведению, предшествующему *Идиоту*: роман *Неточка Незванова*.

Именно в имени героини встречается тот самый феномен, который мы только что наблюдали в случае Настасьи Филипповны: уменьшительно-ласкательное *Неточка* отсылает к календарному имени *Анна,* но героиню романа никто не называет по имени. Она как раз является сиротой, дочерью неизвестных родителей. К этому факту приводит и выбор фамилии – *Незванова,* открыто указывающей на отсутствие имени (не «названная», т.е. не получившая имени):

*Анна Незванова: (А)Не(-точка) + Не-зван-

Анна Незванова – это «дочь *NN»,* если прибегнуть к латинской формуле (Nomen nescio – не знаю имени), традиционно используемой в Европе для регистрации выброшенных новорожденных; а *Н* – знак утраченной семейной идентичности, генетической анонимности героини[13]. Как в случае с Настасьей Филипповной, Достоевский строит ономастическую антитезу *А* versus *N,* и в обоих случаях мы наблюдаем, как безымянность скрывается в самом ядре имени, что является очередным ономастическим парадоксом в художественном мире писателя. В нем имя – одновременно сущность и *persona* (т.е., по-латински, «маска»), оно определяет, но не ограничивает контуры персонажей, предугадывает их судьбы, но не решает их, так как в его семантике разнообразные пласты сливаются в концептуальном напряжении; имя и оставляет в их личностях широкое пространство для безымянного подсознания. Поэтому ономастические решения являются одними из самых значимых средств, используемых Достоевским для сотворения своих строптивых и неконтролируемых, свободных от ярлыков и непредсказуемых героев.

12 Этимология греческого имени *Ἀναστασία* – ‘воскресение’ – усиливает ассоциативную сферу отпущения “агнца Божья”, – “невинной грешницы” Настасьи Барашковой. Ср. Бондаренко 1996.

13 Частично это случай также и Нелли из романа *Униженные и оскорбленные:* внебрачная дочь князя Петра Валковского и «Смитихи», Нелли не упоминается по своему полному имени (вероятно, Елена); фигурирует лишь это уменьшительное на Н, будто героиня не имеет права на полноценные корни.

Цитируемая литература

Cicovacki, Predrag. 2010. "The Role of Goethe's *Faust* in Dostoevsky's Opus." *Dostoevsky Studies*. New Series 14: 153-63.

Casari, Rosanna, e Maria Chiara Pesenti. 2021. "Iconografia popolare e testo letterario: intersezioni nell'opera di F.M. Dostoevskij." In *Нина М. Каухчишвили: научное наследие, культурное завещание, воспоминания = Nina M. Kauchtschischwili: eredità scientifica, lascito culturale, ricordi*, под ред./a cura di Ugo Persi, Andrei V. Polonskiy, 62-84. Белгород-Bergamo: Политерра.

Ghidini, Maria Candida. 2017. *Dostoevskij*. Roma: Salerno ed.

Goethe, Johann Wolfgang von. 2005. *Faust*. Milano: BUR.

Passage, Charles E. 1982. *Character Names in Dostoevsky's Fiction*, Ann Arbor, Mich.: Ardis Publishers.

Salmon, Laura. 2013. "Dostoevskij e *L'idiota*: i principi del paradosso." In Fëdor Dostoevskij, *L'idiota*, trad., postfaz. e nota di Laura Salmon, 677-757. Milano: Rizzoli.

Salmon, Laura. 2015. "Il significato del 'nome non-detto' del 'Prigioniero' nella narrazione del Grande Inquisitore dostoevskiano." *Il Nome nel testo* 17: 369-86.

Salmon, Laura. 2021. "Sulla coesione dei 'monologhi polifonici' dostoevskiani. Tipologia, anonimato e antonomasia dei ridicoli sognatori del sottosuolo." In *LinalaukaR: lino e porro. Scritti in onore di Rita Caprini*, a cura di Rosa Ronzitti e Caterina Saracco, 481-97. Arenzano: VirtuosaMente.

Аверинцев, Сергей С. 1977. *Поэтика ранневизантийской литературы*. Москва: Наука.

Алоэ, Стефано. 2012. "Иванов Черт, Великий Инквизитор и «Агасвер» Кюхельбекера: об одном вероятном источнике «Братьев Карамазовых»." В кн. *Достоевский: философское мышление, взгляд писателя*, под ред. Стефано Алоэ (= Dostoevsky Monographs, vol. III), 191-220. Санкт-Петербург: Дмитрий Буланин.

Алоэ, Стефано. 2017. "Аглая интертекстуальная: к вопросу о типологии имени в творчестве Достоевского." В кн. *Достоевский и мировая культура*. Альманах № 35, 75-95. Санкт-Петербург: Серебряный Век.

Альтман, Моисей С. 1975. *Достоевский. По вехам имен*. Саратов: Изд-во Саратовского ун-та.

Баршт, Константин А. 2016. *Рисунки и каллиграфия Ф.М. Достоевского. От изображения к слову*. Bergamo: Lemma Press.

Бем, Альфред Л., Плетнев, Ростислав В., Чижевский, Дмитрий И., и Сергей В. Завадский, сост. 2007 (1933). "Словарь личных имен у Достоевского." В кн. *О Достоевском*. Сб. статей под ред. Альфреда Л. Бема, 288-361. Москва: Русский путь.

Бондаренко, Ольга В. 1996. "Имя «Анастасия» в контексте романа Ф.М. Достоевского «Идиот» (проблема воскресения как синтез мифопоэтического, христианского и личностного начал в романе)." В кн. *Достоевский и современность*. Материалы межрег. науч. конференции, 73-7. Кемерово: Кузбассвузиздат.

Гете, Иоган Вольфганг. 1969. *Фауст*, пер. Бориса Л. Пастернака, Москва: Художественная литература.

Гоголь, Николай В. 2009. *Собрание сочинений в 3 тт*., т. 2. Москва: Время.

Киносита, Тойофуса. 2012. "Вина Алеши Карамазова перед Смердяковым в отцеубийстве." В кн. *Достоевский: философское мышление, взгляд писателя*,

под ред. Стефано Алоэ, 327-34 (= Dostoevsky Monographs, vol. III). Санкт-Петербург: Дмитрий Буланин.

Криницын, Александр Б. 2016. *Сюжетология романов Ф.М. Достоевского.* Москва: Макс Пресс.

Лихачев, Дмитрий С. 1976. "Небрежение словом у Достоевского." В кн. *Достоевский: Материалы и исследования*, т. 2, 30-41. Ленинград: Наука.

Лосев, Алексей Ф. 1990 (1927). *Философия имени*. Москва: Изд-во МГУ.

Накамура, Кэнноскэ. 2011. *Словарь персонажей произведений Ф.М. Достоевского.* Санкт-Петербург: Гиперион.

Наседкин, Николай. 2003. *Достоевский. Энциклопедия*. Москва: Алгоритм.

Николаева, Татьяна М., отв. ред. 2007. *Имя. Семантическая аура*. Москва: Языки славянских культур.

Померанц, Григорий С. 2013. *Открытость бездне*. Москва – Санкт-Петербург: Центр гуманитарных инициатив.

Попроцки, Генрих. 2014. *Словарь личных имен в художественных произведениях Ф.М. Достоевского,* Варшава, самоизд.

Сазонова, Лидия И., сост. и ред. 2015. *Имя в литературном произведении: Художественная семантика*. Москва: ИМЛИ РАН.

Скуридина, Светлана А. 2007. *Поэтика имени у Ф.М. Достоевского (на материале романов «Подросток» и «Братья Карамазовы»).* Воронеж: Воронежский ГУ, Научная книга.

Сорокин, Юрий С., гл. ред. 2004. *Словарь русского языка XVIII в.*, вып. 14: *Напролет – Непоцелование*. Санкт-Петербург: Наука.

Суперанская, Александра В. 2010. *Имя – через века и страны*. Москва: КомКнига.

Тарасова, Наталья А. 2012. "Интертекстуальные связи в рукописном тексте Достоевского: постановка вопроса." В кн. *Достоевский: философское мышление, взгляд писателя*, под ред. Стефано Алоэ (= Dostoevsky Monographs, vol. III), 99-129. Санкт-Петербург: Дмитрий Буланин.

Тарасова, Наталья А., и Татьяна В. Панюкова. 2020. "Семантика и идеография рукописного текста Достоевского: от почерка к смыслу." *Неизвестный Достоевский* 4. https://doi.org/10.15393/j10.art.2020.5081

Топоров, Владимир Н. 2004. "Имя." В кн. Владимир Н. Топоров, *Исследования по этимологии и семантике. Т. 1: Теория и некоторые частные ее приложения*, 362-82. Москва: Языки славянской культуры.

Флоренский, Павел. 1984. "Общечеловеческие корни идеализма." *Символ* 11: 171-93.

Щенников, Гурий К., и Борис Н. Тихомиров, под ред. 2008. *Достоевский: Сочинения, письма, документы.* Словарь-справочник. Санкт-Петербург: Пушкинский Дом.

Ascetism and Incontinence and Dostoevsky's Gift of Tears

Carol Apollonio

> [...] those who have no experience of reason or virtue, but are always occupied with feasts and the like, [...] never taste any stable or pure pleasure. Instead, they always look down at the ground like cattle, and, with their heads bent over the dinner table, they feed, fatten, and fornicate. To outdo others in these things, they kick and butt them with iron horns and hooves, killing each other, because their desires are insatiable. For the part that they're trying to fill is like a vessel full of holes and neither it nor the things they are trying to fill it with are among the things that are.
> (Plato 1992, 257)
>
> The part that puts its trust in measurement and calculation is the best part of the soul.
> (Ibidem, 274)

1. The Castrate Sectarians

In his 1902 book about the castrate sectarians' (*skoptsy*) Siberian exile, A. Bychkov describes one thriving village, Markha, and attributes its prosperity to the diligence of the *skoptsy*. He also notes a deadness to the village, a lethal boredom and lack of life:

> The wealth of the Markha Skoptsy is particularly striking in comparison with the half-starved Iakuts and their dispersed yurts smeared with clay, which seem to emerge from the earth. [...] But wealthy Markha gives a strange impression on a person seeing it for the first time.
> You can cross the entire village from one end to the other, along all six streets, without seeing a single living soul. [...] nothing moves; there is only deathly quiet. You hear no songs, no children's chatter, no clever jokes. You imagine that life in this wealthy, cozy corner has only momentarily died down and will revive after an hour or two.
> But Markha never comes to life, and even when you find yourself among the Skoptsy inhabitants, you always feel the heavy weight of boredom, lifelessness,

Carol Apollonio, Duke University, United States, carol.apollonio@duke.edu

Referee List (DOI 10.36253/fup_referee_list)
FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Carol Apollonio, *Ascetism and Incontinence and Dostoevsky's Gift of Tears*, © Author(s), CC BY 4.0, DOI 10.36253/979-12-215-0122-3.08, in Dar'ja Farafonova, Laura Salmon, Stefano Aloe (edited by), *F.M. Dostoevsky: Humor, Paradoxality, Deconstruction*, pp. 81-90, 2023, published by Firenze University Press, ISBN 979-12-215-0122-3, DOI 10.36253/979-12-215-0122-3

> and the solitude of people who know nothing besides the all-consuming devotion to profit. They work for profit, deceive for profit, take no step and utter no word without profit in mind. The craving for profit does not let them sleep. [...] The Skoptsy are always busy and give their workers no rest (Engelstein 1999, 126)[1].

Several elements in this account are memorable: the contrast with the earthen dwellings of the Siberian natives; the deathly silence; the absence of children, music, and humor; the pervasive boredom and solitude; the sense of inertia; and the obsession with work and profit.

The silence of *skoptsy* villages is all the more profound for the absence of drunken peasants, whose songs and carousing are a distinguishing feature of ordinary Russian village life (Engelstein 1999, 141)[2]. *Skoptsy* sobriety and a strong work ethic over the years enabled this orderly folk to establish a level of physical comfort anomalous in the harsh environment of Siberian exile, and in fact to raise the economic level of the community around them. Those who did not farm applied their diligence in "middleman" occupations such as trading and money-changing; photography was also a favored profession (Engelstein 1999: 181-2 and *passim*).

The shape of life in *skoptsy* communities can be seen as the result of a grotesque experiment in which the elimination of sexual passion enabled the creation of a social order based – paradoxically for an ostensibly religious sect – on rational and economic principles. On those grounds, their lifestyle has to be viewed as a resounding success. For Dostoevsky, though, the *skoptsy* way of life joins with his better-known targets – Western communist theories on the one hand and profit-based economic systems on the other – to generate a horrifying dystopia. Like everything in Dostoevsky's poetics, the message is hidden and counterintuitive.

To the reader of Dostoevsky, the village of Markha appears as a kind of weird anti-world. Dostoevsky's novels teem with life. His streets are loud, crowded, and disorderly. Drunkenness, prostitution, and violence are rampant. Filthy, poverty-struck children throng the streets, begging, singing, and crying. No one works. By contrast, Markha is silent, sterile, boring, closed in on itself; the villagers are focused on money, profit, rationality, and order. The *Skoptsy* and Dostoevsky's hedonists leave their mark on the worlds they inhabit. The two worlds offer a clear contrast between two sets of moral values: self-denial and self-indulgence. The *skoptsy* mutilate themselves as they struggle against the temptations of the flesh. Dostoevsky's hedonists give in to their passions and satisfy their bodily appetites. This disposition to yield to temptation actually links the latter (the Svidrigailovs of the world) to the poor, the downtrodden, and the homeless in his works. For these two extremes on the social spectrum, a work ethic based on calculation and deferral of pleasure is meaningless; they plunge into the fullness of life in the here and now.

[1] Engelstein's main source here is Bychkov 1902, 47-8.

[2] Engelstein here references G. Men'shenin (Меньшенин 1900, 262).

2. Ascetism and Incontinence in Dostoevsky

These two opposing patterns of behavior in response to the problem of fleshy temptation – self-restraint and self-indulgence – represent what we might consider to be *a*, if not *the*, dominant moral puzzle posed in Dostoevsky's novels. Dostoevsky was fascinated by sectarian movements (cf. Morris 1993, Murav 1992, and others), and he even derived the name of his most famous hero "Raskol'nikov" from the words for schism (*raskol*) or schismatics (*raskol'niki*). As for the *skoptsy,* the castrates themselves are a noticeable, if enigmatic, theme in *The Idiot* and make appearances in other works as well, either overtly or in the subtext. Religious extremists figure in all of Dostoevsky's major novels, from the confessing painter Mikolka in *Crime and Punishment* to Makar Dolgoruky in *The Adolescent* and the ascetic monk Ferapont in *The Brothers Karamazov.* In addition to these clearly identified religious dissenters, many of Dostoevsky's major characters – Sonia Marmeladova, Prince Myshkin, Maria Timofeevna Stavrogina, Stinking Lizaveta among them – bear the germ of *iurodstvo* and other borderline spiritualities. It's a very diverse range indeed.

Such a wealth of religious freakishness defies easy categorization. At a minimum, it can be said Dostoevsky's moral system opposes structure, system, reason, and rules on the one hand, to irrationality, spontaneity, emotionality, and blind faith, on the other. These divisions persist among even those religious characters who seek spiritual experience outside the church – the castrates adhere to the former set of values; the painter Mikolka, Stinking Lizaveta, and others, the latter.

Let's agree at the outset that Dostoevsky's ethical system, like so much else in his poetics, is presented in terms of binary oppositions. A distinctive pattern related to sectarianism, notably the castrates' self-denial, can be identified in the writer's treatment of sexuality and, in fact, all forms of fleshy temptation. The great novels feature a dynamic opposition between *asceticism* and its opposite – the sin of *incontinence*. As elsewhere in Dostoevsky's apophatic art, surfaces can be deceiving; what is externally attractive and righteous can mask a source of evil, and sin and squalor may serve as the source for grace.

Dostoevsky's characters align themselves at one or the other end of this opposition. His most compelling protagonists – intellectually driven rationalists and doubters like the Underground Man, Raskol'nikov, and Ivan Karamazov, are ascetics, self-deniers like the Markha *skoptsy*. They are disgusted by self-indulgent, incontinent characters like Marmeladov, Svidrigailov, and Fyodor Pavlovich Karamazov. It is in large part this tension that drives the novels' plots, for all of these characters – on both sides of the extreme – face temptation to indulge in the sins of the flesh. And although readers are drawn to the ascetics, I will argue that it is the incontinents who bear Dostoevsky's positive, though hidden, message of faith and redemption.

Asceticism entails a conscious denial of the body's physical needs in the interest of some greater, intangible ideal, traditionally related to religious practice. Self-restraint is a virtue in classical philosophy; social order is maintained by the function of rationality and self-discipline (Plato 1992, 117). In the Russian

context, the goal of ascetic practices was traditionally spiritual, but increasingly in the nineteenth century they became associated with atheistic and revolutionary ideologies (cf. Morris 1993, Matthiewson Jr. 2000). Thus although an ascetic temperament links to sectarianism, it is by no means limited to religious believers. In the case of Dostoevsky's characters, the ascetics are in fact most likely to be atheists or religious doubters.

Dostoevsky's ascetics suffer from a highly developed self-consciousness and a conflicted sense of their own worth. They display a tendency to abstraction and detachment from their physical needs. They are intellectuals, proud, well-educated and isolated from human society. Their physical contact with others is minimal. Their solipsism is echoed and reinforced by an internal split between mind and body. Readers rarely see these characters enjoying a meal, and even if they have a glass of vodka or wine, they never get drunk or lose their self-control. Among the complex factors relevant to an understanding of these characters, the most important one may be the one they share with the *skoptsy:* they refrain from sex.

The dynamic of sexual desire and abstinence plays an instrumental role in the human relationships at the heart of Dostoevsky's ethical system, for contact with the other offers a path out of solipsism. His dramatization of the problem of prostitution or the fallen woman of course begs the question. Both *Crime and Punishment* and *Notes from Underground* generate plot tension from a key encounter between the ascetic protagonist and a prostitute. The question of what "really happened" during the ellipses in *Notes from Underground* (and in fact in any work), though, is by no means easy to answer, despite the assumptions made by the prurient reader. A close reading of the relevant passages in *Notes* allows for the possibility of impotence. The narration of the related scene in *Crime and Punishment* (when Sonya reads the Lazarus text to Raskol'nikov) is even less reticent in its insistence on "*bessilie,*" and in the final version of the text Dostoevsky removes wording implying that they had sex (Apollonio 2009, 74-7). More important than any textual facts, though, is Dostoevsky's care in setting up the opposition between the different value systems, with the protagonist poised between them. In both cases, as with Dostoevsky's other ascetic heroes, presumably admirable manifestations of self-control are the source of the character's misery.

Dostoevsky's over-rational doubters tend to be his most committed ascetics. Furthermore, Dostoevsky's ascetics are as a rule psychologically distressed and prone to demonic visions. The careful reader might even assume that it is their self-denial that brings on the devil. The most prominent examples of this pattern are the monk Ferapont and Ivan Karamazov in *The Brothers Karamazov*. My characterization of the opposition in Dostoevsky's work bypasses Nietzsche's famous discussion of ascetics in his *Geneology of Morals*. But it should be said that true Christian believers in Dostoevsky's work – Marmeladov, Grushenka, Dmitry Karamazov, even Sonia Marmeladova and Zosima – are fully embodied creatures, engaged in close contact with other human beings; they are not ascetics, though strong in spirit.

The self-denial of the ascetic contrasts with the self-indulgence of the incontinent, or intemperate, who yields to the demands of the flesh. Aristotle writes in the *Nicomachean Ethics*:

> The habits of Perfect Self-Mastery and entire absence of self-control have then for their object-matter such pleasures as brutes also share in, for which reason they are plainly servile and brutish: they are Touch and Taste (Aristotle 1998, 52).

The fool's tendency to grasp after pleasures is "insatiable and undiscriminating" and can cause the desires to become so "great and violent in degree they even expel Reason entirely" (Aristotle 1998: 55). Building on Aristotle's discussion and on the commentaries of Thomas Aquinas, Dante distributes the sins in the circles of his inferno in three categories of increasing gravity: in the outer, milder circles he locates the sins of incontinence (lust, greed, and anger); here reside the "ravaged spirits" who

> [...] sinned in carnal things –
> their reason mastered by desire (Dante 1994, 49).

The next circle is reserved for those who committed violent sins of passion. Sins of malice (involving fraud and premeditation[3]) are the most grievous, and accordingly are located at the epicenter of hell (see also Nicole Pinsky's notes in Dante 1994, 395 and Singleton 1977, 174-78). The incontinent sins are considered less grave because they result from passion, and the will is in the power of some extrinsic force (Singleton 1977, 178 [Aquinas]) and because they afflict only the sinner himself (*ibid.*, 175 [Aristotle]). Thus those in the outer circle, whose inability to resist a moment of passion landed them in hell, are deserving of pity:

> Don't you recall
> A passage in your Ethics, the words that treat
>
> Three dispositions counter to Heaven's will:
> Incontinence, malice, insane brutality?
> and how incontinence is less distasteful
>
> to God, and earns less blame? (Dante 1994, 113)

In Dostoevsky's novels the opposition between asceticism and incontinence is pervasive. The "battlefield" is the human body, and all the physical appetites are implicated: hunger, thirst, desire for shelter and freedom from pain. Dostoevsky's working title for the novel that became *Crime and Punishment* was *The Drunkards*. As with sexual incontinence, Dostoevsky does not advocate for indulgence in the sin; rather he presents a paradox: the incontinent sinners are actually closer to God than the righteous ascetics. And they are also verbally incontinent – Marmeladov, for example, is a talker. *Crime and Punishment*'s Razumikhin, one of the most positive characters in all of Dostoevsky's works,

[3] Calculation, or *raschyot*, in our language.

is also verbally incontinent; and the attentive reader will note that he drinks to excess and is under the influence of alcohol in almost all his scenes in the novel. He is emotionally incontinent as well, of course, and falls head over heels in love with Raskol'nikov's sister the moment he meets her.

The ascetic characters focus their attention inward, concern themselves with intangible things, are minimally grounded in the life of the flesh, and defer gratification to some future time. Dostoevsky's most memorable example of this mind-set is the German couple in *The Gambler* who defer marriage until they can afford it – at which point they are well past the age of love (ПСС 5, 225-26). At the opposite extreme, the incontinent sinners look outward, crave food and drink, and live fully in the physical world, here and now. Middle-aged lushes occupy the foreground of his novelistic universe: Marmeladov, Captain Lebiadkin, Fedor Pavlovich Karamazov. They drink in underground taverns; they brawl and fornicate. Marmeladov in particular was created to carry the theme of drunkenness.

These incontinent characters are fathers whose seeds bear fruit. Their indulgence of their appetites leaves obvious physical traces: puffiness of face, an excess of flesh, spirited, bloodshot eyes (*«odushevlennye krasnovatye glazki»* – ПСС 6, 12), so the reader is repelled, rather than attracted, by the fullness of their embrace of life. They engage in a perpetual give-and-take with the material world: they eat sweets and drink alcohol and emit fluids and smells: tears, alcohol fumes, sweat, blood, and, ultimately the sweet stink of the body's decomposition. Thus –I trust my readers are following the thread – the elder Zosima represents the inevitable end point in a line of descent that begins with "Seed Son of Sugar Marmelade" (Semyon Zakharych Marmeladov). From Marmeladov comes a taste for sweets that Feodor Pavlovich Karamazov and Zosima share (ПСС 14, 303). Sweets rot Fedor Pavlovich's teeth (*ibid.*, 22), and, we presume, Zosima's body. Marmeladov, first encountered in a filthy underground tavern, is the seed that falls to earth in the Gospel of St. John – and so is Feodor Pavlovich, and so, too, is Zosima. This seed will serve as the author's most profound symbolic expression of the hope of Christian resurrection and redemption. It all begins with the sin of incontinence. Without the sin of incontinence, we live in lifeless, sterile, childless, arid world.

The redemptive potential of the drunk makes an appearance in the culture of Orthodox Russia. The Marmeladov story was influenced by a seventeenth-century folk tale, "The Story of a Drunkard." A drunkard dies and is confronted by saints at the gates to heaven. The drunkard reveals the sinfulness and pride of the saints, and gains entrance. In the story humility turns out to be more righteous than external, by-the-books virtue.

> Рече бражник: «А вы с Лукою написали во Евангели: друг друга любяй. А бог всех любит, а вы пришельца ненавидите, а вы меня ненавидите. Иоанне Богослове! Либо руки своея отпишись, либо слова отопрись!» Иоанн Богослов рече: «Ты еси наш человек, бражник! Вниди к нам в рай». И отверзе ему врата. Бражник же вниде в рай и сел в лутчем месте (*Повесть о бражнике* 1969, 596).

The story shows that the most abject sinner may receive the greatest blessing. One might even suggest that the more incontinent a character, the more likely he is to be open to the mysterious workings of grace (See also Murav 1992, 60-2, citing L. Lotman).

So it is that the ascetic Raskol'nikov, stumbling through the hot, dirty streets of St. Petersburg immediately after his "rehearsal" visit to the old pawnbroker's apartment, descends into a filthy basement tavern. The intense mental strain of the preparations for murder has left him in a state of mental anguish, starving, and thirsty. Raskol'nikov lets down his guard and, unusually for him, orders a beer:

> Он уселся в темном и грязном углу, за липким столиком, спросил пива и *с жадностию выпил первый стакан. Тотчас же всё отлегло, и мысли его прояснели.* «Всё это вздор, – сказал он с надеждой, – и нечем тут было смущаться! Просто физическое расстройство! *Один какой-нибудь стакан пива, кусок сухаря, – и вот, в один миг, крепнет ум, яснеет мысль,* твердеют намерения! [...] *он глядел уже весело, как будто внезапно освободясь от какого-то ужасного бремени* [...] (ПСС 6, 10-1; my Italic, *CA*).

> Раскольников не привык к толпе и, как уже сказано, бежал всякого общества, особенно в последнее время. Но теперь его вдруг что-то потянуло к людям. *Что-то совершалось в нем как бы новое, и вместе с тем ощутилась какая-то жажда людей* (*ibid.*, 11; my Italic).

> Было душно, так что было даже нестерпимо сидеть, и всё до того было пропитано винным запахом, что, кажется, *от одного этого воздуха можно было в пять минут сделаться пьяным* (*ibid.*, 12; my Italic).

Here, and later, in contact with incontinent Marmeladovs, Raskol'nikov becomes temporarily incontinent himself: he takes a drink and allows himself to engage in conversation with another human being. Importantly, at these moments, Raskol'nikov's mind clears and he becomes free of his burden – we presume, his murderous plan. For his part, Marmeladov gives way to verbal incontinence. The story that he tells of his daughter's sacrifice becomes a sermon, a vision, and a promise of future redemption.

The rest of the novel will track Raskol'nikov's initial refusal to accept this alternative of faith and family, the resulting slippage into the brutal act of murder, and his ultimate salvation through that very vision. If Raskol'nikov had stayed with Marmeladov, would he have committed the crime?

The beer is just one fluid that lubricates the action of divine grace. Crucially, bodily fluids – blood, for example – will also serve, and tears. Later Marmeladov's blood will stain Raskol'nikov's coat like a Christian sign of redemption. Thematically echoing the murder of the old woman, it will bring new life, the kiss and trust of an innocent little girl, who will water the murderer with her tears:

> Вдруг тоненькие, как спички, руки ее обхватили его крепко-крепко, голова склонилась к его плечу, и девочка тихо заплакала, прижимаясь лицом к нему все крепче и крепче.
> – Папочку жалко! – проговорила она [...] (ПСС 6, 146).

This pattern, involving verbal and physical incontinence – spontaneous physical gestures of affection, fluids – will operate to communicate a message of divine grace at key plot moments.

Dostoevsky's most notorious incontinents are strongly marked for paternity – which reflects their sexual incontinence. Those who indulge the sins of the flesh bear the seed of life. So we find ourselves in *The Brothers Karamazov*, which presents the culminating encounter between ascetism and incontinence. On the ascetics side are arrayed Ivan Karamazov, Katerina Ivanovna, the Grand Inquisitor, and Ferapont. Sensuality (embodied, for example by Dmitry Karamazov, Grushenka, Captain Snegirev, and Fyodor Pavlovich Karamazov) represents the potential for joy, love, and, in Dostoevsky's world, genuine religious experience. The ascetic characters struggle against their natural fleshy desires, which leads to the novel's famous scenes of *nadryv* – emotional outbursts in which the bottled-up desires escape violently from within.

Ferapont is the novel's most obvious ascetic. He bases his religious practice on the mortification of the flesh – the coarse coat and filthy linen shirt, the shackles he wears against his body. He prides himself in everything that isolates him from the community of the other monks – the strict dietary rules he follows, his physical separation from them. Although he claims to be a religious man, he sees only evil and sin – physically manifested for him in the form of his little demon-monsters. Ferapont's vision of Christ is a source of terror, rather than joy:

> Видишь сии два сука? В нощи же и се Христос руце ко мне простирает и руками теми ищет меня, явно вижу и трепещу. Страшно, о страшно! (ПСС 14, 154).

By contrast, Zosima's is a religion of joy and love. Surrounded by devoted monks and townspeople, he is never alone. His words tell of the mysterious presence of God in the here and now, in the physical world. In this vision, sorrow is an inextricable part of the bonds of love that unite people. The emblem of this joy is, again, incontinent tears. If the peasant women had not loved, they would not now be able to weep.

> И не утешайся, и не надо тебе утешаться, не утешайся и плачь, только каждый раз, когда плачешь, вспоминай неуклонно, что сыночек твой – есть единый от ангелов божиих, оттуда на тебя смотрит и видит тебя и на твои слезы радуется и на них господу богу указывает. И надолго еще тебе сего великого материнского плача будет, но обратится он под конец тебе в тихую радость, и будут горькие слезы твои лишь слезами тихого умиления и сердечного очищения, от грехов спасающего (ПСС 14, 46).

The two visions (ascetic and incontinent) clash, triggered by the "smell of decay" – the manifestation of Zosima's humanity after death. A crowd of gawkers has gathered outside the elder's cell and sets to gossiping about the reasons for this curious turn of events. A consensus begins to gather that the elder brought this on himself through self-indulgence:

> "несправедливо учил; учил, что жизнь есть великая радость, а не смирение слезное", говорили одни, из наиболее бестолковых. "По-модному веровал, огня материального во аде не признавал" – присоединяли другие еще тех бестолковее. "К посту был не строг, сладости себе разрешал, варение вишневое ел с чаем, очень любил, барыни ему присылали. Схимнику ли чаи распивать?" (ПСС 14, 301).

The juice of life flows in Zosima. He eats, enjoys sweets, and drinks tea *sent by ladies*. For him life is a great joy. In the eyes of the crowd – sins of incontinence; for those who choose to believe – keys to transfiguration.

The choice is clear when the ascetic monk Ferapont, crazed and tormented by a life of self-denial, bursts on the scene and begins to exorcise demons only he can see – and which he undoubtedly generated within himself:

> Покойник, святой-то ваш, – обернулся он к толпе, указывая перстом на гроб, – чертей отвергал. Пурганцу от чертей давал. Вот они и развелись у вас как пауки по углам. А днесь и сам провонял [...]
> – Постов не содержал по чину схимы своей, потому и указание вышло. Сие ясно есть, а скрывать грех! – не унимался расходившийся во рвении своем не по разуму изувер.
> – Канфетою прельщался, барыни ему в карманах привозили, чаем сладобился, чреву жертвовал, сладостями его наполняя, а ум помышлением надменным... Посему и срам претерпел... (ПСС 14, 303).

Ferapont represents a distillation of a line of isolated, embittered, cerebral, self-centered, and arrogant Dostoevskian ascetics. These deluded individuals attempt to cheat the cycle of life and death by denying themselves a part in it, and they end up in the lifeless, arid world of the *skoptsy*, alone with their devils.

Implicit in the process is a resistance to the forces of nature. The ascetic village of Markha is peaceful, orderly, neat, rational, and devoted to a ruthless pursuit of profit. It is devoid of human passion and desire. Markha represents, in microcosm, a world that has dispensed with the sin of incontinence. This is the inner world of Dostoevsky's prideful, doubting rationalists. It is a utopia. It is dead, miserable, and unreal. It is barren, and it is a lie. Markha is what remains when human beings rid themselves of the seed, the same sacred seed out of which Dostoevsky's great novel grew.

Opposed to this sterile, bleak vision is Zosima's embrace of humanity and its joys – fleshy and spiritual. It is this vision that inspires Alyosha Karamazov's incontinently erotic epiphany at the end of Book VII of the novel when, renouncing his doubts and mental torment, he climactically releases his bodily fluids (tears) into the feminine-gendered earth, recalling the passage from the Gospel of John that serves as the novel's epigraph:

> Verily, verily I say unto you except a corn of wheat fall into the ground and die, it abideth alone: but if it die, it bringeth forth much fruit (PSS 14, 5; Gospel of John 12:24).

The Brothers Karamazov, then, presents two competing visions based on the human response to desire (желание), or, to put it differently, thirst (жажда). In thwarting desire, the *skoptsy*, and their Dostoevskian doubles, the proud ascetics, deny life itself. We incontinents, though, understand why, of all the miracles that Dostoevsky could have chosen for the centerpiece of his novel, he gave us the miracle at Cana and at Mokroe, a glass of wine for the thirsty, and with it, a promise of forgiveness, joy, and grace.

Works Cited

Apollonio, Carol. 2009. *Dostoevsky's Secrets: Reading Against the Grain*. Evanston: Northwestern University Press.

Aristotle. 1998 (1911). *Nicomachean Ethics*, tr. from Greek by Drummond Percy Chase. New York: Dover [reprint of London: J.M. Dent & Sons].

Bible, King James Version, https://biblehub.com/kjv/john/12-24.htm (03.03.2023).

Dante [Alighieri]. 1994. *The Inferno*, tr. from Italian by Robert Pinsky, with notes by Nicole Pinsky. New York: Farrar, Straus, and Giroux.

Engelstein, Laura. 1999. *Castration and the Heavenly Kingdom: A Russian Folktale.* Ithaca-London: Cornell University Press.

Matthiewson Jr., Rufus W. 2000. *The Positive Hero in Russian Literature*. Evanston: Northwestern University Press.

Morris, Marcia A. 1993. *Saints and Revolutionaries: The Ascetic Hero in Russian Literature.* Albany: State University of New York Press.

Murav, Harriet. 1992. *Holy Foolishness: Dostoevsky's Novels and the Poetics of Cultural Critique.* Stanford: Stanford University Press.

Nietzsche, Friedrich. (1887) 1989. *On the Genealogy of Morals, and Ecce Homo*, tr. from German by Walter Kaufmann and Reginal J. Hollingdale, ed. by Walter Kaufmann. New York: Vintage.

Plato. 1992. *Republic*, tr. fron Greek by Georges M.A. Grube. Indianapolis: Hackett.

Singleton, Charles S. 1977. *Commentary* [Vol. 2 of Dante Alighieri. *The Inferno*, tr. from Italian, with a commentary, by Charles S. Singleton, (2nd printing, with corrections)]. Princeton: Princeton University Press.

Бычков, Александр. 1902. *Очерки якутской области*, т. 2: *Скопцы в ссылке*. Иркутск: Макушин.

Меньшенин, Гавриил П. 1900. "Ссыльные скопцы в Якутской области." Гос. музей истории религии, ф. 2, оп. 5, д. 273, лл. 1-11 об (cited in Engelstein, Laura. 1999. *Castration and the Heavenly Kingdom: A Russian Folktale*, note 107, p. 260; notes 138-9, p. 262. Ithaca-London: Cornell University Press).

Повесть о бражнике. 1969. В кн. *Изборник (Сборник произведений литературы древней Руси)*, под ред. Александра М. Панченко, 594-96, 779-80. Москва: Художественная литература, https://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Fiction/drevneruss/brajn.php (03.03.2023).

Нелепые отцы в художественном мире Ф.М. Достоевского

Кристоф Гарстка

Тема нашего сборника побуждает задуматься о комедийном и парадоксальном в творчестве Достоевского. Однако опасность состоит в том, чтобы не стать жертвой так называемого "Law of the Instrument"[1]. Американский психолог Абрахам Маслоу описал это явление следующими словами: «I suppose it is tempting, if the only tool you have is a hammer, to treat everything as if it were a nail» (Maslow 1966, 15-6).

Действительно, если рассматривать творчество Достоевского под таким углом, становится понятно, что не только произведения, которые изначально создавались как юмористические рассказы, например, *Крокодил*, *Роман в девяти письмах* или *Село Степанчиково и его обитатели*, содержат элементы комедии. Она возникает из парадоксальных образов или структур. Более того, становится очевидным, что этот специфический художественный приём – озарение комедийным светом мрачнейшей трагедии – может считаться одной из основных характеристик поэтики Достоевского. Вероятно, можно было бы даже утверждать, что именно этот метод является одной из причин, почему работы автора до сих пор читают и обсуждают. Благодаря этому методу несомненно глобальные вопросы, которые поднимаются в творчестве Достоевского, не скатываются в китч.

[1] С английского, 'закон инструмента' или 'золотой молоток'.

Christoph Garstka, Ruhr-University Bochum, Germany, christoph.garstka@rub.de, 0009-0004-9454-139X

Referee List (DOI 10.36253/fup_referee_list)
FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Christoph Garstka, *Funny Fathers. Types of the ridiculous old man in Dostoevsky's novels*, © Author(s), CC BY 4.0, DOI 10.36253/979-12-215-0122-3.09, in Dar'ja Farafonova, Laura Salmon, Stefano Aloe (edited by), *F.M. Dostoevsky: Humor, Paradoxality, Deconstruction*, pp. 91-100, 2023, published by Firenze University Press, ISBN 979-12-215-0122-3, DOI 10.36253/979-12-215-0122-3

Несмотря на непосредственную близость парадокса к комедии, следует признать, что парадокс – это лишь один из многих методов, которые Достоевский использует для создания комического. И нужно быть осторожным, чтобы не видеть повсюду одни лишь «гвозди». Джордж Гибиан указал на эту проблему ещё в 1958 г., когда исследовал гротеск в творчестве Достоевского. Если в следующей цитате заменить слово «гротеск» на «парадокс», станет ясно, в чём состоит опасность:

> The danger in using the term grotesque is of attributing to it too broad rather than too narrow a meaning. The grotesque borders on or even partakes of numerous other qualities: the fantastic, distorted, exaggerated, bizarre, absurd, ludicrously eccentric, extravagant, monstrous, or macabre. Yet these adjectives are not a list of its synonyms. The grotesque must moreover be distinguished from simple caricature and the tragicomic (Gibian 1958, 262).

Важным ключевым моментом для нас является цитата с термином «*tragicomic*» (“трагикомедия”). В более узком риторическом смысле мы имеем дело с оксюмороном. Это как кисло-сладкий соус, который подают в китайском ресторане. Связь оксюморона с парадоксом очевидна. И в зависимости от риторической точки зрения, можно либо подчеркнуть эту близость и рассмотреть парадокс как оксюморон в плане содержания, либо подчеркнуть их различие и увидеть в парадоксе лишь *псевдо*противоречие. В дальнейшем трагикомическое следует понимать не как жанровую поэтику, согласно которой в произведении последовательно чередуются комическое и трагическое, а как эстетическую категорию, способную описать *одновременное* проникновение одного в другое. При этом задача реципиента – обнаружить комическое в трагическом и трагическое в комическом. И в этот момент оксюморон может фактически перерасти в парадокс с точки зрения содержания, поскольку, если объединить категории трагического и комического, быстро обнаруживается непреодолимое эстетическое противоречие восприятия: сочувствие и близость к объекту, необходимые для трагического переживания, противопоставляются необходимым для комедии дистанцированию и отсутствию эмоций. Бергсон (2011, 14-5) описывает это термином «Anästhesie des Herzens» (“анестезия сердца”):

> Das Lachen ist meist mit einer gewissen Empfindungslosigkeit verbunden. [...] Das Lachen hat keinen größeren Feind als die Emotion. [...] Die Komik bedarf also einer vorübergehenden *Anästhesie des Herzens*, um sich voll entfalten zu können (курсив мой, *КГ*).

В трагикомическом эти два элемента нельзя рассматривать как тезис и антитезис, из которых может возникнуть высший синтез, как китайский соус из кислых и сладких ингредиентов. Напротив, напряжение остаётся непреодолимым и в своей наивысшей точке может выражаться в том, что мы называем “надрыв”.

Теперь я хотел бы более подробно остановиться на категории персонажей в творчестве Достоевского, которых можно охарактеризовать, в

частности, как трагикомических героев. Речь идет о категории так называемых "отцов-неудачников", по крайней мере один представитель которых появляется во всех крупных романах. Следующий анализ посвящен трём проявлениям этого типа персонажей, а именно титулярному советнику Семёну Захаровичу Мармеладову из *Преступления и наказания*, генералу Ардалиону Александровичу Иволгину из *Идиота* и профессору Степану Трофимовичу Верховенскому из *Бесов*. В эту группу по праву можно было бы включить и Фёдора Павловича Карамазова. Однако у этого персонажа так быстро развиваются злокачественные черты, что трагическая высота падения здесь не играет существенной роли. Помимо различных значений, которые эти фигуры отца имеют в отдельных романах, можно, несомненно, сказать, что они играют почти комедиантскую роль, которая напоминает тип персонажей *веккио* ("vecchio") в Комедии дель арте, смесь Панталоне, Капитана и Скарамуччи. И уж если речь зашла о мировой литературной традиции, то, конечно, в её основе также лежит шекспировский Фальстаф. Но об этом чуть позже.

Прежде всего, можно сказать, что все трое отцов примерно одного возраста – чуть больше 50 лет. Их противоречивая внешность и поведение сразу отсылают к трагикомическим образам. В случае с Мармеладовым это – противоречие между высокопарной речью и жалкой манерой поведения. Символом этого является единственная пуговица, удерживающая фрак. У генерала Иволгина – это также изысканная манера речи и изящное поведение, которые не сочетаются с неопрятностью и лёгким запахом водки, исходящим от него. И, наконец, у Степана Трофимовича – прежде всего, это сочетание смешанной французско-русской речи и его "костюма", навязанного ему Варварой Петровной, который призван поддержать обманчивый образ его творческой натуры и либертарианских взглядов.

Кроме того, все трое попадают в, казалось бы, парадоксальные жизненные ситуации. Положение Мармеладова определяется парадоксом несчастного "выпивохи". Он пьёт, потому что не может вынести тягот и страданий своей семьи. Однако чтобы финансировать свою зависимость, он крадёт деньги у жены и дочери, тем самым усиливая их нужду. Генерал Иволгин тоже пьёт. У него при этом есть ярко выраженная склонность ко лжи, к патологическому вранью. Стоит лишь вспомнить, например, рассказ о болонке (ср. Garstka 1998, 10, 13). Здесь, вероятно, можно говорить о парадоксе лжеца, который не может или не хочет признавать реальность и поэтому находит убежище в мире лживых фантазий. Иволгин рассказывает свои выдуманные истории с явным намерением снова получить признание и стать достойной частью общества. Но поскольку в этих историях легко разглядеть ложь, он всё больше и больше отдаляется от своего окружения и становится в их глазах чужаком и чудаком. Образ Степана Трофимовича, безусловно, самый сложный в этой группе персонажей. Он тоже любит выпить вина и шампанского и живет в мире иллюзий, в котором он сам – великий художник и учитель. Тем не менее, здесь можно скорее говорить о парадоксе либерализма: требование свободно-

го развития личности, независимости и свободы мнения сопровождается терпимостью и принятием противоположных или даже деструктивных взглядов, таких как идея социальных изменений через насилие и террор. В экстремальных случаях это может привести к угнетению личности, знаменитому «парадоксу Шигалёва»: человек начинает с абсолютной свободы и приходит к абсолютному рабству.

Прежде чем перейти к обсуждению различных подходов к интерпретации этих трагикомических персонажей, я хотел бы обратить внимание на менее заметный прототип этих трагикомических отцов в творчестве Достоевского. Имеется в виду Ефимов – отчим повествовательницы от первого лица Неточки Незвановой. Она описывает его так: «самый странный, самый чудесный человек из всех, которых я знала» (ПСС 2, 142). Характер и историю жизни Ефимова можно рассматривать как образец для Мармеладова, генерала Иволгина и Степана Верховенского. Кроме того, сама форма, которую Достоевский выбирает, чтобы рассказать нам предысторию отчима Неточки, также служит образцом того, как читатель позже узнаёт истории жизни героев других романов. Имеется в виду рассказ из вторых или даже третьих рук – в основном ненадёжных источников повествования. В случае с Ефимовым, например, именно немецкий скрипач и друг Б. делится с Неточкой подробностями жизни её отчима. Немец и Ефимов выступают при этом как предвестники Штольца и Обломова.

История прошлой жизни отчима полна запутанных и парадоксальных деталей. Он служит кларнетистом в оркестре богатого помещика – любителя искусства, и получает в наследство от итальянского капельмейстера ценную скрипку, на которой раньше не умел играть. Через некоторое время один французский скрипач-виртуоз признал в очень плохом кларнетисте («Твой инструмент кларнет, хоть ты и плохой кларнетист», ПСС 2, 143) «лучшего скрипача, которого он только встречал в России» (там же, 145). Калейдоскоп европейских лиц продолжает немецкий друг Б., с которым Ефимов встречается в российской столице Санкт-Петербурге. Это происходит до тех пор, пока европейская знаменитость, скрипач-виртуоз С-ц, не становится виновником катастрофы, которая приводит к смерти отчима. Другой немецкий персонаж из окружения Ефимова кажется мне типичным для особого юмора Достоевского, в традициях Гоголя: Карл Фёдорович Мейер, который специально приезжает в Петербург из Германии, чтобы присоединиться к Петербургскому Императорскому балету. К сожалению, однако, он был настолько плохим танцором, что его не могли задействовать даже в кордебалете. Его использовали как статиста. Например, как одного из двадцати рыцарей Вероны, которые одновременно поднимают кверху картонные кинжалы и кричат: «Умрём за короля!» (там же, 167). Несостоявшийся танцор, которого его земляк Б. называет «нюренбергским щелкуном» (там же), и оставленный без внимания скрипач теперь во время совместных попоек жалуются друг другу на свою печальную судьбу, которая наложила на них проклятие – непонимание людей и необходимость жить непризнанными гениями среди

глупых мещан. Завышенную самооценку можно назвать лейтмотивом жизненного пути Ефимова и его литературных преемников. Он считает себя непонятым мастером искусства и винит своё окружение в собственных неудачах. Разрыв между иллюзией и реальностью стал у этого персонажа настолько большим, что он был потерян для настоящей жизни, которая не может состоять только из нереализованных возможностей.

Этот вид нежизнеспособного бегства от реальности может быть очень хорошо объяснён опасностью эстетического существования, описанной Сёреном Кьеркегором в трактате «Или – или» 1843 года. Именно в нём, на мой взгляд, запутались все упомянутые здесь персонажи. Поэтому эстетическое существование характеризуется отсутствием конкретных решений. Оно остаётся в режиме возможного и уклоняется от принятия какого-либо решения, чтобы предаваться иллюзии собственной свободы. «[И]бо эстетическое – это не зло, но нечто безразличное», говорится во второй части трактата «Или – или» (Кьеркегор 2011, 645). Во время его последнего странствования Степану Трофимовичу читают эпизод из Нового Завета, где Ангел Лаодикийской церкви пишет: «Знаю твои дела; ты ни холоден, ни горяч, о, если б ты был холоден или горяч! Но поелику ты тепл, а не горяч и не холоден, то извергну тебя из уст моих» (ПСС 10, 497). По мнению Кьеркегора, именно здесь можно увидеть суть эстетического существования, которое уклоняется от любого конкретного решения, влекущего за собой ответственность:

> Тот, кто живет эстетически, и в самом деле видит повсюду одни лишь возможности, они-то и создают для него содержание будущего; напротив, тот, кто живет этически, видит повсюду задачи (Кьеркегор 2011, 727).

В трактате Кьеркегора *Болезнь к смерти* 1849 года говорится:

> Возможности становятся всё более и более напряжёнными, не переставая, однако, быть таковыми, то есть не становясь действительными, где на деле нет напряжённости, помимо перехода от возможного к действительному (Кьеркегор 2014, 53).

В этом можно разглядеть суть личности "отцов-неудачников": поскольку они постоянно живут только проекциями, настоящее – это нулевая точка, которую нужно прикрыть хмелем и театральностью. Йорг Циммерманн говорит о «фантазийном существовании», которое, с точки зрения специалистов по этике, можно описать как «потерю себя» (ср. Zimmermann 2004, 34). Аподиктическая фраза Кьеркегора в конце трактата «Или – или» выглядит почти как горькое резюме неправильного отношения к жизни Ефимова и его последователей: «Тому, кто не желает бороться с действительностью, в конечном счете приходится биться с фантомами» (Кьеркегор 2011, 798).

Катастрофой для отчима Неточки оборачивается его столкновение с реальностью. Ефимову приходится осознать, что его предполагаемое гениальное мастерство было всего лишь воображением и ложью. Ему вручают

билет на концерт скрипача-виртуоза С-ца. Его игра раскрывает Ефимову сущность настоящего искусства, которое он сам так и не смог воплотить. После чего он сходит с ума и умирает через несколько дней после концерта. В конце рассказчица очень здраво размышляет о лживом существовании своего отчима. Например, так:

> Он должен был так умереть, когда всё, поддерживавшее его в жизни, разом рухнуло, рассеялось как призрак, как бесплотная, пустая мечта. [...] Истина ослепила его своим нестерпимым блеском, и что было ложь, стало ложью и для него самого. В последний час свой он услышал чудного гения, который рассказал ему его же самого и осудил его навсегда. [...] Но истина была невыносима для глаз его, прозревших в первый раз во всё, что было, что есть и в то, что ожидает его; она ослепила и сожгла его разум (ПСС 2, 188).

Бегство от истины ведёт к нелепому фиктивному существованию, в котором нет живой жизни.

Генерал Иволгин, Мармеладов и Степан Трофимович тоже не те, кем хотят казаться. Они живут во лжи и представляют себя трагическими героями. Их смерти становятся частью сюжета. В мире Достоевского это всегда указывает на то, что их жизненные планы не могут быть осуществлены. Таким образом, Ефимов становится архетипом “отцов-неудачников” в романах Достоевского. Многие из черт его образа появляются позже с различной степенью важности: представление о себе как о непонятом художнике, ложь и самозванство, преувеличенные амбиции, театральность, пьянство, паразитизм, отсутствие сострадания к чужим бедам, напыщенность и притворное рыцарство. Все это определяет лишь невольную комедийность персонажей и, в конечном итоге, становится для них формой безумия.

В этих персонажах также отчетливо видна парадоксальная структура трагикомического. Гибрис был определен как существенный компонент классической трагедии. Чрезмерная заносчивость, которая, по мнению Вальтера Кауфманна, проявляется не как высокомерие, а как форма нарушения границ, как возмутительное пьянство, как жадность и похоть и, следовательно, как святотатство в отношении созданных богами повелений и законов (ср. Kaufmann 1980, 75-9).

Именно забвение человеком Бога характеризует героя, поддавшегося гордыне. Он не хочет, чтобы его вписывали в иерархию и категоризировали в человеческом сообществе, но он хочет жить, поддавшись своему гипертрофированному индивидуализму. Гибрис, в свою очередь, порождает Ату (ослепление), которая есть не что иное, как радикальное отрицание реальности. В греческой трагедии это ядро трагического сюжета, изображающего путь человека, поддавшегося гордыне, к последнему, чаще всего – роковому, прозрению истины. Согласно учению Аристотеля о трагедии, созерцание судьбы трагического героя – в толковании Лессинга – должно вызывать у аудитории «жалость и страх», то есть катарсис. И

именно здесь начинается тот парадоксальный трагикомический эффект, который ощущает наблюдатель судьбы Ефимова и его последователей в творчестве Достоевского. Гротескное и противоречивое преувеличение судьбы этих героев, характеризующееся гибрисом и ослеплением, то есть завышенной самооценкой и заблуждением, не может вызвать у читателя катарсической реакции. Вместо жалости и страха он чувствует только сожаление и отвращение.

Интересное изменение концепции гордыни в отношении к психопатологии современного человека было предложено швейцарским психиатром К.Г. Юнгом. Я хотел бы упомянуть её здесь, поскольку это придаёт характеристике нелепых отцовских фигур в творчестве Достоевского ещё один нюанс. В своей работе *Психология и алхимия* (*Psychologie und Alchemie*) 1944 года Юнг говорит об опасности гибриса в современном самосознании. Это превратилось в иллюзию возможности формировать себя независимо от бессознательного. Юнг описывает это заблуждение, используя первоначальное значение латинского термина 'Inflation' ("инфляция") как 'вздутие' и 'разбухание'. В его работе говорится:

> Ein aufgeblasenes Bewusstsein ist immer egozentrisch und nur seiner eigenen Gegenwart bewusst. Es ist unfähig, aus der Vergangenheit zu lernen, unfähig, das gegenwärtige Geschehen zu begreifen, und unfähig, richtige Schlüsse auf die Zukunft zu ziehen. Es ist von sich selber hypnotisiert und lässt darum auch nicht mit sich reden. Es ist daher auf Katastrophen angewiesen, die es nötigenfalls totschlagen. Inflation ist paradoxerweise ein Unbewusst werden des Bewusstseins. Dieser Fall tritt ein, wenn letzteres sich an Inhalten des Unbewussten übernimmt und die Unterscheidungsfähigkeit, diese conditio sine qua non aller Bewusstheit, verliert (Jung 1944, 642-43)[2].

Швейцарский психиатр признаёт патологические черты раздутого сознания, которые также можно описать как преувеличенное чувство собственной важности, как гипертрофированный индивидуализм: преувеличение парадоксальным образом ведёт к регрессу. Читатель сразу узнаёт детские черты в персонажах отцов. И из-за этого детского поведения – опять же парадоксальной "изюминки" – биологические дети стыдятся своих отцов. Наконец, следует коротко отметить, что такое чрезмерное самосознание не только исключает человека из семейного сообщества.

[2] Сознание, подвергнувшееся инфляции, всегда эгоцентрично и не знает ничего, кроме собственного существования. Оно неспособно учиться на прошлом опыте, не может понять современные события и делать правильные заключения о будущем. Оно гипнотизирует самого себя и, следовательно, не может рассуждать. Оно неизбежно приговаривает себя к смертельным бедствиям. Достаточно парадоксально, что инфляция – это регрессия сознания в бессознательное. Это случается всегда, когда сознание берет на себя слишком много бессознательного содержимого и утрачивает способность различения, sine qua non любого сознания (Русские цитаты здесь в переводе с английского С. Удовика).

Оно также мешает человеку чувствовать общность и единение с верующими, что выражается в термине "соборность". Для этого необходимо добровольное подчинение человека законам Бога, чтобы за счёт этого иметь возможность восполнять собственные отдельные изъяны в общении, вдохновленном Иисусом Христом. Ни один из описанных здесь отцов не готов к этому, поэтому они могут только потерпеть крах в жизни и, что ещё хуже, не стать примером для своих детей. Только Степана Трофимовича во время его последнего странствования посещают мысли о всечеловеческом единении, которое отодвигает на задний план его собственное «я». Он говорит:

> Одна уже всегдашняя мысль о том, что существует нечто безмерно справедливейшее и счастливейшее, чем я, уже наполняет и меня всего безмерным умилением и – славой [...] (ПСС 10, 506).

Однако это озарение в конце романа приходит слишком поздно.

В заключение следует снова вернуться к Неточке Незвановой, поскольку это раннее произведение содержит отсылку к последующим нелепым персонажам отцов-неудачников и литературной традиции, в которой они существуют. В пятой главе незаконченного романа появляется бульдог с именем шекспировского героя сэра Джона Фальстафа. Он обладает значительными привилегиями в княжеском доме, потому что спас младшего сына хозяина, когда тот тонул в Неве. В описании говорится, что обычно бульдог был «хладнокровен и флегматик, но зол как тигр, когда его раздражали, зол даже до отрицания власти хозяина. Ещё черта: он решительно никого не любил» (ПСС 2, 208). С несколько циничным преувеличением можно сравнить бульдога с отцами: одно-единственное действие привело к созданию или сохранению жизни. Это укрепило положение в семье. Однако с тех пор они жили только за счёт этой самой семьи и больше не приносили никакой пользы обществу. Но, конечно, это касается и шекспировского прототипа. Шекспировед Вольфганг Риле (Riehle 2002, 342) видит в Фальстафе «zutiefst paradox angelegte[n] Charakter, der die widersprüchlichsten Anlagen vereint»[3]. Читатель проявляет к нему определённую симпатию, хотя у персонажа есть откровенно отрицательные черты. Сцена Фальстафа – это трактир, здесь он, как и Ефимов, и Мармеладов, и Иволгин, а иногда и Степан Трофимович, находит свою публику. Пародийная функция этого персонажа раскрывается в трактире, как в знаменитой четвёртой сцене второго акта в *Генрихе IV*. Персонажи отцов Достоевского также берут на себя пародийную функцию внутри произведений. В то же время отцы, как и их английский прототип, имеют весьма очевидную тенденцию к театральности, даже при том, что они "плохие актёры", поскольку зритель сразу распознаёт роль, которую они играют: рыцарь и

[3] Глубоко парадоксального персонажа, объединяющего самые противоречивые характеристики.

благородный человек. Таким образом, эти театральные персонажи обнаруживают собственное экзистенциальное противоречие между внешним видом и реальностью. Внешнее стало для них реальностью, а борьба за поддержание иллюзии стала целью их жизни. И если они столкнутся с реальностью – даже если это будет скрипач-виртуоз из Западной Европы – иллюзия рассеется, и смерть станет неизбежным итогом.

Цитируемая литература

Bergson, Henri. (1900) 2011. *Das Lachen: ein Essay über die Bedeutung des Komischen*, übersetzt von Roswitha Plancherel-Walter. Hamburg: Felix Meiner.

Garstka, Christoph. 1998. "Der «Lügengeneral» Iwolgin in Dostojewskijs Roman *Der Idiot*." https://doi.org.10.11588/heidok.00006938

Gibian, George. 1958. "The Grotesque in Dostoevsky." *Modern Fiction Studies* 3/4: 262-70.

Jung, Carl Gustav. 1944. *Psychologie und Alchemie*. Zürich: Rascher.

Kaufmann, Walter. 1980. *Tragödie und Philosophie*. Tübingen: Mohr Siebeck.

Maslow, Abraham H. 1966. *The Psychology of Science: A Reconnaissance*. New York: Harper Collins.

Riehle, Wolfgang. 2002. "Zum Paradoxon bei Shakespeare." In *Das Paradox. Eine Herausforderung des abendländischen Denkens*, hg. Roland Hanbüchle und Paul Geyer, 335-52. Würzburg: Königshausen & Neumann.

Weiss, Gabriele. 2005. "Distanzierung des Selbst und ästhetische Existenz." In *Erziehung – Bildung – Negativität*, hg. Dietrich Benner (*Zeitschrift für Pädagogik* 49), 77-87. Beltz: Weinheim.

Zimmermann, Jörg. 2004. "Ästhetische Existenz. Wandel und Aktualität einer anthropologisch zentralen Kategorie." In *Ästhetik. Aufgabe(n) einer Wissenschaftsdisziplin*, hg. Karin Hirdina und Renate Reschke, 31-47. Freiburg: Rombach.

Кьеркегор, Сёрен. 2011. *Или – или. Фрагмент из жизни*, в 2 ч. Пер. с датского, вступ. ст., коммент., примеч. Н. Исаевой и С. Исаева. Санкт-Петербург: Амфора.

Кьеркегор, Сёрен. 2014. *Болезнь к смерти*. Пер. с датского, вступ. ст. и примеч. Н. Исаевой и С. Исаева. Москва: Академический проект.

Диалектика Достоевского: имя Отца и спасительная сила детской жизни

Александр Исаков

Мне представляется интересным и плодотворным рассмотреть художественный опыт романов Достоевского на пересечении двух интеллектуальных традиций: это, во-первых, экзистенциальная, в широком смысле, традиция понимания свободы как онтологического феномена, и, во-вторых, психоаналитическая традиция исследования бессознательного измерения психики. В первом случае важно, что Достоевский не "хайдеггерианец" *ante litteram*, ему чужд принципиальный тезис Хайдеггера из *Бытия и времени* о том, что «понимание есть способ бытия», у Достоевского напротив «…сознание убивает жизнь […] сознание – болезнь» (ПСС 20, 196-97). Если для Хайдеггера суть свободы сводится к трансцендированию, т.е. к изменению способа бытия экзистенции, – от безличного к личному, то Достоевскому ближе ницшеанское понимание свободы как эффекта принципиальной неполноты бытия, его изначальной зараженности "бациллой мести" – рессентиментом. С этой позиции, смыслом свободы обладает только воля к власти, лишенная рессентимента: таков у Ницше *сверхчеловек,* таковы и главные герои Достоевского, в большинстве своем *великие грешники.* В целом объединяющая Ницше и Достоевского интенция состоит в том, что, во-первых, мораль и *рессентимент* – это две стороны единого феномена, того, что Руссо называл «общей волей», *volonté générale,* и что становится объектом резкой критики у Ницше и высмеивается «подпольным человеком» Достоевского; во-вто-

Alexander Isakov, Russian Academy of Sciences, Russian Federation, aisakow57@mail.ru, 0009-0004-2049-8288

Referee List (DOI 10.36253/fup_referee_list)
FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Alexander Isakov, *Dostoevsky's Dialectic: The Name of the Father and the Saving Power of Childhood*, © Author(s), CC BY 4.0, DOI 10.36253/979-12-215-0122-3.10, in Dar'ja Farafonova, Laura Salmon, Stefano Aloe (edited by), *F.M. Dostoevsky: Humor, Paradoxality, Deconstruction*, pp. 101-111, 2023, published by Firenze University Press, ISBN 979-12-215-0122-3, DOI 10.36253/979-12-215-0122-3

рых, оба мыслителя, видимо, согласны с тем, что мораль, как религиозная христианская, так и автономная кантианская, не может контролировать "зло", поскольку в своем генезисе всегда уже укоренена в нем; поэтому и нужна сила иного, внеморального происхождения – *сверхчеловек* и/или *грешник,* чья воля не "заражена" самосознанием, но причастна имманентной жизни способностью к самообновлению. Последняя мыслится Ницше как *вечное возвращение,* а Достоевским, по проницательному замечанию Вальтера Беньямина, как «*безграничная спасительная сила детской жизни*» (Беньямин 2019, 33). И в том, и в другом случае подчеркивается эсхатологическая значимость повторяющегося творческого *катарсиса,* только у Ницше его волевым субъектом выступает новый человеческий тип, а у Достоевского – вечная субстанция народной жизни, понимаемая, однако, в экзистенциальном модусе, т.е. не как действительное бытие, но как становящаяся возможность.

Во втором случае речь идет об исследованиях бессознательного. С моей точки зрения, интересно сопоставить тематическое развитие фигуры отца в романах Достоевского, сделав акцент на "чудовищном" *отце,* Федоре Павловиче, из *Братьев Карамазовых,* с концепцией Имен-Отца Жака Лакана, являющейся важным обобщающим элементом, объемлющим все три основные регистра его теории децентрированной субъективности, поскольку, как он выразился на одном из последних своих семинаров, «Символическое, Воображаемое и Реальное как раз и представляют собой подлинные Имена-Отца» (Лакан 2006, 8). Напомним сперва основную лакановскую идею. Согласно Лакану, субъект – это тот, кто производит значение (с этим и Кант, и Гегель безусловно согласились бы), но только в силу того, что он производит желание; истинной же причиной желания, как и самого события «субъекта» выступает открытое Фрейдом *влечение к смерти* – то, что Лакан в своей теории назвал впоследствии регистром *реального.* В более поздних лакановских семинарах 60-х – 70-х годов на первый план выходит тезис о том, что «Большого Другого не существует», посредством которого Лакан указывает на принципиальную неполноту, разрыв в символическом порядке языка как конститутивном условии человеческой субъективности. Большой Другой в данном контексте – это главная и фундаментальная иллюзия сознания, возникающего в рамках нормативной культуры, вопреки силе становления имманентной жизни, и здесь мысль «подпольного человека» о том, что сознание само по себе есть болезнь, представляется вполне уместной.

Вернемся теперь к фигуре отца у Достоевского, сосредоточив главное внимание на ее представлении в наиболее законченном виде, который она обретает в *Братьях Карамазовых,* и попытаемся описать этот феномен в лакановских терминах Символического, Воображаемого и Реального.

1. *Символическое.* На уровне Символического в романах Достоевского легко выделить оппозицию двух отцовских типов: это, с одной стороны, "порочные" отцы-эгоисты, а с другой – слабые отцы-жертвы. К первому

типу можно отнести господина Быкова (*Бедные люди*), действительного отца Пети Покровского, князя Валковского (*Униженные и оскорбленные*), Свидригайлова (*Преступление и наказание*), который сам о себе говорит – «И какой я отец?» (ПСС 6, 222). Кульминацией данного типа, безусловно, является Федор Павлович Карамазов, философ и практик *сладострастия*. Важно, что все эти персонажи лишены эмпатии к своим детям и окружающим, но в то же время им не присуща безадресная озлобленность *рессентимента*, и в этом качестве все они выступают аналогом, возможно пародийным, ницшеанского *сверхчеловека*. Ко второму типу отцов-жертв, очевидно, принадлежат Покровский старший и сосед Девушкина, многодетный Горшков (*Бедные люди*), Семен Мармеладов (*Преступление и наказание*), штабс-капитан Николай Ильич Снегирев (*Братья Карамазовы*). В первом и последнем случаях особенно показательна инверсия отцовской функции: оба отца благоговеют перед своими детьми, относятся к ним как младший к старшему, Снегирев часто называет сына «батюшкой»; в обоих случаях эмоциональной кульминацией образа становятся сцены похорон детей, представленные Достоевским весьма схожим по драматургии образом как экзистенциальные катастрофы их отцов – Захара Покровского и штабс-капитана Снегирева; и это понятно, поскольку *отцы* лишаются «спасительной силы детской жизни» – онтологической истины и основания своей жизни. В целом, можно сделать следующее обобщение: "порочные" отцы, при всей чрезвычайной распущенности, умеют блюсти свои материальные интересы, все они *не бедны* и в этом качестве вписаны в символический порядок, выступая пускай не идеальными, но все же репрезантами большого Другого. Они презирают мораль и не верят в бога, но тем не менее как сторонникам сохранения "статус-кво" им присуща экзистенциальная потребность в трансцендентном гаранте символического порядка; отсюда, например, настойчивое вопрошание Федора Павловича, обращенное к Ивану: «Иван, а бессмертие есть ну там какое-нибудь, ну хоть маленькое, малюсенькое? [...] Может быть, нечто какое-нибудь есть? Все же ведь не ничто!» (ПСС 14, 123). С другой стороны, в том же романе есть отцовские фигуры, идеально представляющие большого Другого и соответственно иллюзию полноты Символического: это, во-первых, «купец с медалью», самый авторитетный присяжный, отец двенадцати детей, единственный из всей коллегии названный по имени – Прохор Иванович Назарьев, – что подчеркивает значимость самого факта наличия имени Отца в Символическом.

Здесь следует особо отметить, что суд как юридический процесс – одна из парадигмальных символических процедур, по умолчанию предполагающая и в своей действенности подтверждающая полноту и рациональность символического порядка. Однако в романе Достоевского суд – это *катастрофа* и *ошибка*, что явно демонстрирует авторскую иронию, действительным предметом которой, по сути, выступает сама вера в символический порядок и его безусловную тотальность. Во-вторых, идеальной репрезентацией большого Другого в романе является *великий инквизитор*,

вымышленный персонаж поэмы брата Ивана. Как мне представляется, с точки зрения лакановской теории суть поэмы можно понять следующим образом. *Господь* является в мир, где его место в символическом порядке уже занято замещающим фетишем его же имени, присвоенным фигурой власти в лице *великого инквизитора* и католической церкви, – «но мы закончили наконец это дело во имя твое» (ПСС 14, 229). Для меня в данном случае важно подчеркнуть, что *великий инквизитор*, узурпировав символическое место *Господа* с помощью фетишей свободы – *чуда, тайны* и *авторитета,* – подавляет *рессентиментный* бунт носителей *volonté générale,* т.е. выполняет первичную функцию *сверхчеловека,* но при этом лишает общество будущего – истинной свободы в христианском смысле. В свою очередь, представители второго отцовского типа – "отцы-жертвы" – в своей фатальной неспособности вписаться в символический порядок утрачивают возможность репрезентировать большого Другого, их функция в тексте романа – предъявлять читателю отсутствие смысла, разрыв в Символическом. При этом их отцовское имя вырождается в пустой знак – означающее без означаемого; столь важной речевой характеристикой штабс-капитана Снегирева, образцового отца-жертвы, выступает определение себя как «Словоерсова» (ПСС 14, 182), что, по сути, представляет собой предельно опустошенный символ имени Отца: 'словоерс' – это метонимическая конструкция, '-с' вместо 'сударь', который в свою очередь замещает 'милостивый государь'.

2. *Воображаемое.* В регистре Воображаемого в последнем романе Достоевского, по моему мнению, особый интерес представляют два случая. Это, во-первых, самоубийственное, по сути, пьяное письмо брата Дмитрия Катерине Ивановне, которое в действительности становится решающей, хотя все же и косвенной, уликой против него на суде. Важно, что в своем трактирном письме Митя настойчиво отвергает символическую идентичность с отцом, который для него есть «вор» и «пес» – «Не я вор, а вора моего убью. [...] Дмитрий не вор, а убийца! Отца убил и себя погубил...» (ПСС 15, 55); вместе с тем, весь "безумный" текст в целом свидетельствует об идентификации с отцом по ту сторону символического на уровне влечения к смерти, т.е. Реального, что подтверждается и "инцестуозным" выбором объекта желания, вызывающим ревность отца. Можно сказать, что письмо предъявляет нам "отцовский фантазм" Дмитрия как эффект непосредственного взаимодействия Воображаемого и Реального в субъективной действительности персонажа. Во-вторых, это «черт, кошмар Ивана». Обратим внимание, брат Иван у Достоевского вполне состоятелен в своих философских претензиях, его статья о государстве, которое должно стать церковью, написана, в целом, в духе гегелевской философии, а «поэма» талантливо выражает концепцию *рессентимента,* одну из значимых интенций философии Ницше, – правда, и это важно подчеркнуть, в ней ставится под сомнение идея "вечного возвращения". «Черт», по сути, повторяет слова Ивана, но мы понимаем, что их смысл при этом ра-

дикально меняется. Как мне представляется, суть в том, что «черт» как позиция мысли принципиально переворачивает саму перспективу смыслообразования. Иван в своем философствовании приходит к атеистическим выводам, однако он не отрицает истинность "идеи бога", но только его существование и "мир его". Другими словами, *атеизм* Ивана – это одно из возможных философских построений, через которое может быть выражен символический порядок культуры – конкурентноспособным образом по отношению к другим философским конструкциям. «Черт» из кошмара Ивана демонстративно фальшив, – в облике, одежде, манере речи; но не потому, что он ерничает и передергивает его мысли: дело в том, что самим своим *пошлым* видом «черт» предъявляет Ивану, "великому человеку", недоступную его сознанию фальшь самого символического порядка – лакановского большого Другого.

Здесь важно отметить следующее: *атеизм* Ивана – это философская истина, к которой он пришел посредством силы свободной мысли, включающей в себя отрицание бытия бога, а своим прямым следствием имеющей императив «все дозволено»; *атеизм* «черта» отрицает не только бога, но и *истину* как верховную санкционирующую инстанцию. Такой *атеизм* – не философский вывод, а нечто ему противоположное, я бы назвал это *откровением антифилософа*. В этом *откровении* меняется сама перспектива "дела мысли", и в этом новом горизонте вопрос "что дозволено?" просто теряет смысл или как, в свойственной ему манере парадокса, формулирует Лакан – «Если бога нет, то ничего не дозволено», в том смысле, что некому "дозволять". При этом Лакан имеет в виду, что тезис «Если бога нет, то тогда "Я" – бог» несостоятелен. "Я" не могу заменить собой инстанцию большого Другого, поскольку ее отсутствие – "разрыв" в Символическом – конститутивно для моей субъектности. Любопытно, что ирония Достоевского в монологе «черта» вполне в духе Лакана:

> …«все дозволено», и шабаш! Все это очень мило; только если захотел мошенничать, зачем бы еще, кажется, санкция истины? Но уж таков наш русский современный человечек: без санкции и смошенничать не решится, до того уж истину возлюбил… (ПСС 15, 84).

Обобщая, можно сказать, что «черт» Ивана – это "антифилософ", живущий в душе "философа". С одной стороны, его присутствие на личностном уровне оскорбляет Ивана, внушая ему разрушительное чувство несвободы; но с другой – именно диалектика свободы/несвободы, представленная в модусе неразрешимого для сознания парадокса «Если бога нет – *ВСЕ дозволено/НИЧЕГО не дозволено*» делает Ивана подлинным философом, осуществляющим "дело мысли" на пределе душевных сил, которых, как мы понимаем, ему не хватает. Напомним, что, согласно Михаилу Бахтину, в образе «черта» выражается бессознательное для Ивана желание смерти своего отца по формуле: «Я не хочу убийства отца […] но я хочу, чтобы его убили вопреки этой моей воле» (Бахтин 2002, 288). К этому бессознательному желанию явно обращается Смердяков перед убийством; но, тем

не менее, оно остается неопознанным для самого Ивана – до разговора со Смердяковым после убийства.

Полагаю, здесь следует сделать некоторое уточнение. Непосредственно, бессознательное желание смерти отца действительно предъявляет Ивану Смердяков. Брат Павел, будучи, очевидно, образцовым человеком *рессентимена,* находится в свойственном для этого психологического типа перманентном поиске *господина* (о чем нам и говорит "ницшеанская" поэма Ивана); совершая убийство отца он, собственно, осуществляет волю *нового господина* – брата Ивана, интерпретируя ее, конечно, по-своему, как стремление получить богатое наследство, с которого он берет себе за "работу" небольшой процент в три тысячи рублей. "Черт-антифилософ", в моем понимании, это эффект события субъектности Ивана, включающей в себя символическую идентификацию с именем Отца, однако в данном случае посредством указанной идентификации Воображаемое не подчиняется символическому порядку, но предъявляет нам по воле Достоевского его отсутствие, "разрыв" в Символическом.

Подведем итог: если «письмо» Дмитрия свидетельствует о "коротком замыкании" Воображаемого и Реального, не опосредованном Символическим, то «черт» Ивана представляет такое опосредование, но особым, деструктивным для сознания образом, меняющим "оптику" смысла, так, что тезис *философа/атеиста* «ВСЕ дозволено» становится равнозначным тезису *атеиста/антифилософа* – «НИЧЕГО не дозволено».

3. *Реальное.* В измерении Реального у Лакана *отец* – это, прежде всего, архаическая первобытная фигура, персонаж животного мифа, как утверждает Лакан:

> Первобытный отец – это отец прежде запрета на кровосмешение, прежде появления закона и каких бы то ни было структур родства и союза, другими словами – прежде рождения культуры. Вот почему он предстает у Фрейда вождем первобытной орды, удовлетворение которого, как и положено в животном мифе, ничем не обуздано (Лакан 2006, 68).

Одновременно, первобытный отец – это *тотем,* жертвенное животное, его "смерть" есть фундаментальное архетипическое событие, необходимое для рождения культуры как устойчивого символического порядка. Такой порядок не может обеспечить "спонтанное" по своей природе желание матери, но только имя "мертвого" Отца, привносящее в протосоциальную среду Закон как "след" общей вины. Как мне представляется, убийство Федора Павловича в романе является подобным архетипическим событием, и текст Достоевского вполне раскрывает его "креативный" потенциал как на уровне Символического, так и вопреки нему.

Остановимся на этом. Во-первых, Федор Павлович, с его *необузданным* сладострастием, можно сказать, образцовый "первобытный отец" и часть "животного мифа": для Мити он – «пес», для Ивана – «гад». Во-вторых, убийство имеет своим следствием уголовное расследование и судебное разбирательство, подробному описанию которых посвящено более трети

общего текста романа. Как я уже отмечал, судебная процедура – это парадигма символического порядка, и в романе Достоевский демонстрирует нам образцово рациональную состязательность сторон: блестящие речи прокурора и защитника, основанные на фактах аргументы, внимание к психологическим нюансам поведения как обвиняемого, так и свидетелей. Но все это оборачивается «катастрофой» и «ошибкой»: *невиновного* приговаривают к максимально тяжкому наказанию – двадцати годам каторги. Почему? Приговор явно не соответствует итогам юридического «состязания», столичному адвокату практически удалось опровергнуть обвинение в краже и поставить под обоснованное сомнение преднамеренное убийство (напомним, что Раскольникову за двойное преднамеренное убийство женщин присудили восемь лет). Отвечая на вопрос кратко – по воле коллегии присяжных. Мы не знаем, как обсуждался приговор коллегией, но из общего контекста понятно, что за суровым решением стоит духовная воля глубоко религиозного человека, и Достоевский намекает на особую роль и *авторитет* одного из присяжных – как я уже отметил ранее, отца двенадцати детей, чья исключительность подчеркивается мнением публики: «Ума палата [...]. Не то, что петербургскому его учить, сам весь Петербург научит» (ПСС 15, 176), но прежде всего – самим фактом его именования в тексте, единственного из двенадцати. Намеренно выделенное Достоевским “имя Отца” в ключевом эпизоде “рокового дня” становится весьма значимым в своей двусмысленности: оно уже не просто представляет большого Другого как позицию рационального юридического порядка, составной частью которого выступает сам институт присяжных; оно свидетельствует о чем-то за его пределами, а именно – о событии *веры* духовного *авторитета* присяжных, Прохора Ивановича Назарьева. Обратим внимание, у Лакана *вера* как *откровение* встречи с *богом* происходит за пределами Символического: «встреча с Богом происходит в Реальном. Ну, а поскольку всякое Реальное недоступно, сигналом этой встречи служит то, что не обманывает, тревога» (Лакан 2006, 72).

Здесь следует выделить определенную аналогию. Если по Лакану *тревога* – это эффект Реального в Символическом, то в романе Достоевского, в его кульминации, *тревога* выступает, можно сказать, *перлокутивным* эффектом самого текста (как документированного речевого акта), посредством чего, поверх диалектики символического порядка, читатель экзистенциально настраивается на неожиданное “катастрофическое” и “ошибочное” решение присяжных. С моей точки зрения, Достоевский дает понять читателю, что роковое решение присяжных спровоцировано, в целом, грамотно выстроенной речью адвоката, а именно, теми ее пассажами, в которых защитник стремится обесценить саму личность жертвы как недостойную “имени Отца”:

> ...такой отец как убитый старик Карамазов не может и недостоин называться отцом. Любовь к отцу, неоправданная отцом, есть нелепость, есть невозможность. Нельзя создавать любовь из ничего, из ничего только бог творит (ПСС 15, 169).

И далее:

> …пусть сын станет перед отцом своим и осмысленно спросит его самого: «Отец, скажи мне: для чего я должен любить тебя? Отец, докажи мне, что я должен любить тебя» (там же, 171).

Для глубокого религиозного чувства эти утверждения выглядят кощунством и нелепостью, поскольку "имя Отца" непосредственно связано с *откровением* веры, а последнее не нуждается ни в *оправдании*, ни в *доказательстве*; по словам Карла Барта, «это возможность, перед лицом которой все человеческие возможности вступают в свет радикального кризиса» (Барт 2005, 221). Отметим, что Карл Барт, выдающийся теолог XX века, по мнению папы Пия XII, второй по значимости после Фомы Аквинского, в своем понимании религии близок к тому, как Лакан понимает Реальное, при этом, любопытным образом, он отсылает к последнему роману Достоевского:

> Смысл религии – это смерть [...]. Религия – это все, что угодно, но не гармония с самим собой или, чего доброго, с бесконечным. Здесь нет места для благородных чувств и великодушной гуманности [...]. Здесь пропасть, здесь ужас. Здесь видны демоны (Иван Карамазов и Лютер) (там же, 232).

Решение присяжных – "судебная ошибка", но эта ошибка у Достоевского не выглядит чем-то просто случайным: посредством нее нам предъявляется *пропасть* между псевдореализмом символического порядка и Реальным, иначе говоря, культурой и тем *ужасом,* из которого она впервые рождается. Вместе с тем, эта *пропасть* сохраняет свою актуальную значимость, наделяя "имя Отца" двойной функцией. С одной стороны, оно представляет иллюзию большого Другого, с другой – предъявляет *откровение* Реального в Символическом. С первой позиции адвокат обращается к присяжным вполне в духе кантовского императива, предлагая довериться обвиняемому, априори наделив его свободой, разумом и доброй волей; со второй – присяжные принимают свое роковое для Мити решение: по отношению даже к "имени Отца" никому «Ничего не дозволено».

Спасительная сила детской жизни. Принципиальная для Достоевского интенция «спасительной силы детской жизни» изначально предвосхищается вербальной формулой «как маленькие дети», которая в романе *Преступление и наказание* характеризует телесные и риторические жесты героев, объединяя в пустом пространстве еще не найденного смысла значимых персонажей: Лизавету, Соню и Раскольникова (Исаков 2015, 40). В следующем романе Достоевского интенция "детства" становится уже смыслопорождающей, наделяя, по выражению Беньямина (*«Идиот» Достоевского*), символическими качествами «незабвенности» и «бессмертия» жизнь главного героя (Беньямин 2019, 32). Наиболее полно феномен "детства" как то, что, в понимании Достоевского, определяет со-бытие с другими в опыте веры и придает жизни экзистенциальную

форму «бессмертия», представлен, конечно, в *Братьях Карамазовых*: книга VI "Надрывы", книга X "Мальчики" и эпилог III "Похороны Илюшечки". Как я уже отмечал, Достоевский не "хайдеггерианец", для него *экзистирует* не единичная личность, но способная к самообновлению вечная субстанция народной жизни, а *детство* – ее "личностный" экзистенциальный модус, в котором *истина* народной жизни непосредственно дана как *откровение*; однако спасительное действие этой *истины,* в духе христианской сотериологии, доступно лишь избранным, сохранившим причастность субстанции жизни.

В романе представлен конкретный случай такого индивидуального *спасения.* Обратим внимание: на следствии по горячим следам брат Дмитрий честно признается, что «хотел убить, и, может быть, в самом деле убил бы…» (ПСС 14, 428), а почему, все-таки, не убил толком объяснить не может: «слезы ли чьи, мать ли моя умолила бога […] – не знаю, но черт был побежден» (там же, 425). Вскоре, измученный многочасовым допросом Дмитрий засыпает «на сундуке» и снится «ему какой-то странный сон, как-то совсем не к месту и не ко времени». И во сне плачет *дитё,* «и плачет, и плачет», сон вызывает у Мити «еще небывалое в нем умиление» и страстное желание «сделать что-то такое, чтобы не плакало больше дитё…» (там же, 457). С моей точки зрения, «странный сон» Дмитрия является важным дополнением к его пьяному трактирному *письму.* Если в *письме* он идентифицирует себя с *реальным* отцом, – и такой Дмитрий, безусловно, мог убить, – то *сон* говорит, что это не так, в глубине души Митя экзистенциально причастен *основе жизни* – "человеческому страданию", – обобщающей символической формулой которого, по Достоевскому, выступает «*плачет дитё*». В целом, я полагаю, *сон* ретроактивно объясняет читателю, *чьи* слезы спасли Дмитрия от того, чтобы стать убийцей. С другой стороны, последний роман Достоевского завершается «речью у камня» брата Алеши, когда он обращается к мальчикам после похорон Илюши. В «*одном слове*» Алексей излагает, можно сказать, символ веры Достоевского – *откровение* детской жизни; он говорит, что в своей незабвенной значимости смерть Илюши станет для мальчиков эсхатологическим основанием их жизни, обращение к которому «может послужить когда-нибудь нам во спасение» (ПСС 15, 195). Или, как обобщает этот "символ веры" Беньямин, – «У Достоевского постоянно чувствуешь благородное развитие человеческой жизни из жизни народа, оно берет начало только в душе ребенка» (Беньямин 2019, 33).

В заключение сделаем два обобщения:

1. Я полагаю, можно обоснованно утверждать, что в художественном опыте романов Достоевского, в его интеллектуальной составляющей, объединяются две достаточно разнородные герменевтические стратегии – анализ бессознательного и экзистенциальная утопия. Важно, что в первом случае через тематизацию фигуры и имени Отца у Достоевского существенным образом проблематизируется полнота символического

порядка культуры как таковая. “Имя Отца”, с одной стороны, идеально представляет наличие этого порядка, само являясь его основанием, – как в римской республике всякое *учреждение* творит *сенат* – собрание *отцов* (напомним, что Федор Павлович любил сравнивать себя с римским *патрицием*), а с другой, будучи *откровением* лакановского Реального, оно же этот порядок “подрывает”, производя *катастрофы* и *ошибки*. В результате в *Братьях Карамазовых*, итоговом произведении Достоевского, значимым образом возникает “двойная оптика” смысла, когда один и тот же интеллектуальный конструкт – атеистическое мировоззрение – дает обоснование противоположным императивам, «ВСЕ дозволено»/«НИЧЕГО не дозволено».

С точки зрения второй стратегии, Достоевский создает собственную утопию символического порядка, где в роли большого Другого выступает вечная субстанция народной жизни, способная к бесконечному обновлению в *душе ребенка*. По моему мнению, объединяющим обе стратегии контекстом у Достоевского выступает мысль о роковой “неправильности нашей жизни”; говоря на языке метафизики – о принципиальной онтологической неполноте человеческой реальности. Все это порождает в человеке экзистенциальную потребность в *исправлении* и *спасении* как себя, так и мира в целом. В качестве примера “сочетания” стратегий я приводил *пьяное письмо* и *странный сон* Мити. Важно отметить, что в обоих случаях имеют место измененные состояния сознания: иначе говоря, “неправильная” рациональность мира должна быть “приостановлена”, чтобы потребность в *спасении* и само *спасение* стали возможными. Стоит вновь повторить, что Митин сон ретроактивно поясняет читателю, почему он не убийца.

2. Как мне представляется, романы Достоевского – и, в первую очередь, *Братья Карамазовы* – особым образом раскрывают читателю то, что можно назвать креативным ядром культуры. Убийство Федора Павловича в романе – это архетипическое событие, *жертвоприношение* ТЕЛА Отца ради ИМЕНИ мертвого Отца; оно инициирует парадигмальный процесс в Символическом – уголовное расследование и суд, т.е. рациональную процедуру, итог которой не предопределен заранее и является результатом творческого состязания сторон: защиты и обвинения. Но каким бы “плохим” отцом ни был Федор Павлович, как лакановская “вещь” в Реальном, он не поддается тотальной рационализации и какой-либо определенной оценке в Символическом, здесь его “безмерности” соответствует нечто иррациональное – *катастрофа* и *ошибка*. Можно сказать, что, таким образом, в романе Достоевского выражается избыточный творческий потенциал “креативного ядра” по отношению к символическому порядку, им же порождаемому. Эти *сбои* в символическом творятся из пространства *ужаса* и *смерти*, в которое К. Барт помещает смысл религии, а Лакан описывает как *зазор* между Реальным и Символическим. Обратим также внимание на то, что Достоевский, как мы знаем, хотел написать второй том романа. Согласно дневниковой записи Суворина, Достоевский

сказал, что напишет роман, где героем будет Алеша Карамазов. Он хотел его провести через монастырь и сделать революционером. Он совершил бы политическое преступление. Его бы казнили. Он искал бы правду, и в этих поисках, естественно, стал бы революционером (Суворин 1923, 16).

А что такое *революция* с точки зрения здравого смысла? Та же *катастрофа* и *ошибка*; для меня в данном случае важно, что Достоевский исходным образом видит в культурном "творчестве" *иррациональный* процесс, который ретроактвино наделяется экзистенциально приемлемым смыслом. Так, по версии некоторых исследователей (Касаткина 2015), Алеша, в продолжении романа, и в революции осуществлял бы жертвенное служение, добровольно взяв на себя чужую вину. Вполне может быть, и еще раз стоит подчеркнуть: в итоговом романе и в творчестве Достоевского, взятом в целом, достаточно убедительно показано, что только через сбои в символическом порядке, – *«подпольные» желания, катастрофы, ошибки* и *революции*, – креативное ядро культуры творит свое подлинное будущее, порывающее с инертным воспроизводством прошлого.

Цитируемая литература:

Барт, Карл. 2005. *Послание к Римлянам*, пер. с нем. Владимира Хулапа. Москва: Библейско-богословский институт св. апостола Андрея.

Бахтин, Михаил М. 2002. *Проблемы поэтики Достоевского*. В кн. Михаил М. Бахтин, *Собрание сочинений в 7-ми тт.*, т. 6. Москва: Русские словари.

Беньямин, Вальтер. 2019. "«Идиот» Достоевского." В кн. Вальтер Беньямин, *Девять работ*, пер. с нем. Сергея А. Ромашко. Москва: Панглосс.

Исаков, Александр Н. 2015. "Достоевский и Лакан. Анализ текста «Преступления и наказания»." *EINAI: философия и теология* 4 (1): 22-43.

Касаткина, Татьяна А. 2015. *Священное в повседневном: двусоставный образ в произведениях Ф.М. Достоевского*. Москва: ИМЛИ РАН.

Лакан, Жак. 2006. *Имена-Отца*, пер. с франц. Александра К. Черноглазова. Москва: Гнозис; Логос.

Суворин, Алексей С. 1923. *Дневник*. Москва – Петроград: Л.Д. Френкель.

«Мы смеялись, словно от щекотки по сердцу». Мутная исповедь у Достоевского

Мария Кандида Гидини

> Что это было за состояние души? Конечно, оно было очень гнусно, и горе мне было, что я переживал его. Что же это, однако, было? Кто понимает преступления? Мы смеялись, словно от щекотки по сердцу.
> Бл. Августин, *Исповедь*

Об исповедальности прозы Достоевского уже давно принято рассуждать – как с точки зрения ее формы, литературного поджанра, так и с точки зрения ее принципиальной темы, связанной с условиями самовыражения личности и с возможностью для человека вырваться из заколдованного круга собственного "я" (Гроссман 1925, 144-62; Бахтин 2002, 32-50; Coetzee 1985, 193-232; Живолупова 2018). Это, безусловно, два разных уровня, хотя и связанных между собой и неизбежно пересекающихся друг с другом.

В этом отношении Достоевский представляет собой некий парадокс. Почему столь "исповедальный" автор проявляет такой острый дискомфорт в отношении исповеди? Почему Руссо, автор-символ искреннего самооткрытия, является для Достоевского постоянным источником пародии (Miller 1984, 86-8)? Парадокс состоит в том, что Достоевского можно, безусловно, определить как сверхисповедального автора, но для него характерно некое подозрение, ему присуща определенная недоверчивость по отношению к самому процессу исповеди. Достоевский создает многочисленные формы исповедального слова, которое не всегда действительно исповедально.

К исповеди как литературной форме, а точнее, как "литературному жанру", перефразируя Марию Замбрано (Zambrano 1995, 82), Достоевский относится с подозрением, он чувствует ее не всегда адекватной. Вспомним, каким мучительным путем он пришел к форме повествования от третьего

Maria Candida Ghidini, University of Parma, Italy, mariacandida.ghidini@unipr.it, 0000-0002-0814-9833

Referee List (DOI 10.36253/fup_referee_list)
FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Maria Candida Ghidini, "*We laughed like from a tickle on the heart." Dostoevsky's Muddy Confession*, © Author(s), CC BY 4.0, DOI 10.36253/979-12-215-0122-3.11, in Dar'ja Farafonova, Laura Salmon, Stefano Aloe (edited by), *F.M. Dostoevsky: Humor, Paradoxality, Deconstruction*, pp. 113-122, 2023, published by Firenze University Press, ISBN 979-12-215-0122-3, DOI 10.36253/979-12-215-0122-3

лица в романе *Преступление и наказание*. Исповедь здесь, как модель повествования, реализующаяся в повествовании от первого лица, для него была рискованна. Она является предельным "страшным словом", той закрытой дверью, которая не открывает душу (Кантор 2010, 37-42), а наоборот функционирует как неприступный запор.

> Страшное слово, как тогдашний запор в дверях, так и прыгало на его губах: вот-вот сорвется; вот-вот только спустить его, вот-вот только выговорить! – А что, если это я старуху и Лизавету убил? – проговорил он вдруг и – опомнился (ПСС 6, 128).

В романе исповедь странным образом сразу ассоциируется с комическим. Подобный исповедальный приступ вырывается у Раскольника в уморительной ситуации, в трактире со смешным названием «Хрустальный дворец», и Достоевский и здесь использует тот же самый образ прыгающего дверного запора:

> И в один миг припомнилось ему до чрезвычайной ясности ощущения одно недавнее мгновение, когда он стоял за дверью, с топором, запор прыгал, они за дверью ругались и ломились, а ему вдруг захотелось закричать им, ругаться с ними, высунуть им язык, дразнить их, смеяться, хохотать, хохотать, хохотать! (ПСС 6, 126).

Исповедь требует ясности и точности в отношении мотивов исповедуемых действий, а также самого акта исповеди. По этой причине исповедь располагается на самом пороге того "я", с которым она имеет дело, она является в некотором роде импульсом и открытием, и поэтому она проблематично связана с «чувством закрытости и изоляции», испытываемым убийцей Раскольниковым, который даже в своей фамилии несет эту судьбу обособления.

> Перерыть все вопросы в этом романе. Но сюжет таков. *Рассказ от себя*, а не от *него*. Если же исповедь, то уж слишком *до последней крайности*, надо всё уяснять. Чтоб каждое мгновение рассказа всё было ясно. *NB. К сведению*. Исповедью в иных пунктах будет не целомудренно и трудно себе представить, для чего написано [...]. Полная откровенность *вполне серьезная до наивности*, и одно только *необходимое* (ПСС 7, 148-49).

Как свидетельствует нерешительность, отчетливо проявляющаяся в черновиках, Достоевский относится к исповеди как к жанру, который диктует ему особое отношение к повествуемой материи: это скорее формирующий, чем формальный принцип, поскольку речь идет о тонком моменте его письма – о той степени сдержанности, которую исповедь в конечном итоге не выдерживает. Именно поэтому, чтобы иметь возможность писать только о *«необходимом»*, он переходит на третье лицо.

В романе встречается множество исповедей, с разными результатами и мотивациями. «Кто я? Я поконченный человек, больше ничего» (ПСС 6, 352), – охотно отвечает Раскольникову во время их последней встречи

обычно невозмутимый Порфирий Петрович; шутовской исповедью («Всё это в смех»; там же, 19) Мармеладов пытается оправдать собственное жалкое существование, а в итоге, наоборот, только глумится над собой:

> «Се человек!» Позвольте, молодой человек: можете ли вы... Но нет, изъяснить сильнее и изобразительнее: не можете ли вы, а *осмелитесь* ли вы, взирая в сей час на меня, сказать утвердительно, что я не свинья? (ПСС 6, 14).

Все персонажи, видимо, испытывают желание исповедаться, исповедуются сами или находятся на грани исповеди. Достоевский даже позволил себе роскошь высмеять пафос исповедальности устами смешного Разумихина, который, как прагматичный будущий издатель, задает себе вопрос о рыночных возможностях «скучнейших сплетен» из *Исповеди* Руссо (ПСС 6, 88).

Однако здесь, по замыслу Достоевского, любое исповедание должно быть вставлено в рамки авторского дискурса, который все релятивизирует и гарантирует "целомудренность" текста, его желательное *необходимое*. Эффективность повествования заключается именно в способности намекать, в сдержанности, которая скрывается в бесстыдстве многословных исповедей и громогласных заявлений. Вот почему подслушивание интимных разговоров или задушенных вздохов за дверью кажутся в *Преступлении и наказании* привилегированным способом общения между людьми. Уже здесь шутовство и комизм являются особенными и даже апофатическими модусами стыда и завуалированной целомудренности.

Загадочность исповедального процесса в его романах возникает из особенного положения Достоевского в истории культуры: положение автора своего времени, автора Нового Времени, тоскующего по "старой истине" – между Руссо и Августином, можно бы было сказать.

Итак, исповедь в романах Достоевского должна быть либо вставлена в рамки авторского дискурса, который обеспечивает "целомудренность" текста, либо релятивизирована, ослаблена, с помощью ряда приёмов, в том числе с помощью комического и патологического. Шутовство и алкоголизм составляют одни из излюбленных приемов: не случайно так много задушевных или исповедальных бесед происходят в питейных заведениях. В конечном итоге, в бесстыдстве многословных исповедей и в обильных словесных конструкциях, исповедях, заявлениях и секретах, повествование путается и теряется между ложью и истиной. С подобной самоограничительной установкой, мы имеем своего рода переложение на литературный план смеха юродивого, апофатически скрывающего его святость.

Здесь неуместно проводить подробный анализ разных смешных или "алкогольных" исповедей в произведениях Достоевского; достаточно, пожалуй, упомянуть бесстыдное саморазоблачение «комического мученика» Ползункова, вставленное тонкой рамкой в рассказ незнакомца, который повествует об истории шута (ПСС 2, 5-15), или пьяную исповедь Валковского в *Униженных и оскорбленных*, которую мы можем считать сво-

его рода моделью исповеди Нового времени а-ля Руссо. В этом романе все одержимы искренностью и откровенностью (эти два слова в их морфологических вариантах повторяются более ста раз), но только Валковский совершает исповедь по всем правилам, хотя и в нетрезвом виде («[...] пьяный всегда разболтает» ПСС 3, 360). Однако его мнимое снятие маски свидетельствует об окончательной невозможности искренности, потому что это – циничная игра с целью захватить очередную добычу и насладиться собственным распадом. В нем алкоголь и шутовство создают лишь иллюзию искренности, но возникает подозрение, что мы имеем дело с очередным обманчивым маскарадом. Можно сказать, что грех эксгибиционизма, исповеданный Руссо, грех, который неоднократно в комическом ключе возникает в произведениях Достоевского, является крайним символом любой исповеди Нового времени.

Как исповедь, так и смех у Достоевского являются сложными явлениями, которые интенсивно исследовались. Внимание исследователей сосредоточивалось в основном на смехе как эпифеномене юмора, как игре в нарушение нормы, но онтогенез и филогенез говорят нам, что смех появляется задолго до юмора. Первоначально смех появляется как физиологическая реакция, как непроизвольный акт (напомню, что и Бергсон, и Фрейд сравнивали смех с алкоголем). Но это являет собой интереснейший для нашей темы парадокс потому, что подобный якобы освобождающий акт осуществляется через несвободу. И ритуальный смех, по Бахтину, «область серьезно-смехового», имеет свою парадоксальность, свою двусмысленность, благодаря которой он канализирует агрессию. Этот феномен подробно описан в классических исследованиях Проппа (о циничном смехе) и Бахтина (об антиповедении карнавализации); но Лихачев и Панченко, Лотман и Успенский писали о роли смеха в русском контексте, в частности в связи с двоеверием (Пропп 1999; Бахтин 2002; Лихачев и Панченко 1984; Лотман и Успенский 1977).

В *Петербургских снах в стихах и прозе* (1860) есть удивительный отрывок, в котором Достоевский рассказывает о процессе письма, вдаваясь в подробности и изображая целую серию произведений своего раннего периода, в частности *Бедные люди*.

> И стал я разглядывать и вдруг увидел какие-то странные лица. Все это были странные, чудные фигуры, вполне прозаические, вовсе не Дон Карлосы и Позы, а вполне титулярные советники и в то же время как будто какие-то фантастические титулярные советники. Кто-то гримасничал передо мною, спрятавшись за всю эту фантастическую толпу, и передергивал какие-то нитки, пружинки, и куколки эти двигались, а он хохотал и все хохотал! И замерещилась мне тогда другая история, в каких-то темных углах, какое-то титулярное сердце, честное и чистое, нравственное и преданное начальству, а вместе с ним какая-то девочка, оскорбленная и грустная, и глубоко разорвала мне сердце вся их история. И если б собрать всю ту толпу, которая тогда мне приснилась, то вышел бы славный маскарад (ПСС 19, 71).

Подобный смех автора, смех, в какой-то мере участвующий в творческом процессе, – это почти изначальное авторское отношение к своей материи. Если кто и гримасничает, прячется, двигает веревочки и смеется, то это, конечно, Гоголь; но Достоевский здесь узнает в себе самом некий насмешливый взгляд вопреки себе. Здесь, кажется, он узнает в себе именно тот циничный смех, о котором пишет Пропп (1999, 157). Это в какой-то мере функция позиции рассказчика как позиции инаковости автора, своего рода функция повествования, но и неисчерпаемый источник амбивалентности, если мы вспомним гоголевское понимание смеха:

> Странно, мне жаль, что никто не заметил честного лица, бывшего в моей пьесе. Да, было одно честное, благородное лицо, действовавшее в ней во все продолжение ее. Это честное, благородное лицо – *смех* [...] Возмущает только то, что мрачно, а смех светел. Многое бы возмутило человека, быв представлено в наготе своей; но озаренное силою смеха, несет оно уже примирение в душу (Гоголь 1994а, 441-42).

И еще: «Смех создан на то, чтобы смеяться над всем, что позорит истинную красоту человека. Возвратим смеху его настоящее значение!» (Гоголь 1994б, 464). Видимо, мы находимся перед чем-то, что есть больше простого циничного смеха; Вячеслав Иванов по этому поводу говорит о «светлом демоне смеха» (Иванов 1987, 391).

Во *Введении* к *Ряду статей о русской литературе* (1861) Достоевский намекает на Гоголя и на его особое понимание смеха:

> Были у нас и демоны, настоящие демоны; их было два, и как мы любили их, как до сих пор мы их любим и ценим! Один из них всё смеялся; он смеялся всю жизнь и над собой и над нами, и мы все смеялись за ним, до того смеялись, что наконец стали плакать от нашего смеха [...]. О, это был такой колоссальный демон, которого у вас никогда не бывало в Европе... (ПСС 18, 59).

Поминая о «светлом демоне смеха», мы разовьем мысль, впечатление, что для творчества Достоевского характерен особенно злой, агрессивный, анархический смех, о котором говорит Бахтин. Конечно, едкий, карнавальный, глумящийся смех играет огромную роль, но в произведениях Достоевского смех есть сложное явление, в том числе он составляет часть авторской стратегии в отношении к своему повествованию и функции принципиально важного, а не только формального, нужного стыда. Благодаря смеху Достоевский выполняет две задачи одновременно: он провозглашает истину – и тем самым пародирует эту истину. Как мне представляется, в основном, в пародии он нуждается не из-за релятивистического понимания об истине, а наоборот из-за осторожного и апофатического отношения к ней.

Между прочим, и в этом Достоевский – «дитя века» (ПСС 28_1, 176).

Уже Белинский разглядел в нем большой комический, а не сатирический талант: его юмор способен сочетать в себе комичность с элементом

патетики. По поводу *Бедных людей* Белинский замечал: «Смешить и глубоко потрясать душу читателя в одно и то же время, заставить его улыбаться сквозь слезы - какое уменье, какой талант!» (Белинский 1955, 554). Но и в *Двойнике*, по мнению Белинского, трагическое и патетическое скрыто действуют за маской комического.

Критика того времени настаивала на связи между комическим и трагическим, это почти обязательная предпосылка романтического романа. Но в этот канон входила и исповедь.

В *Письме о романе*, впервые опубликованном в *Разговоре о поэзии* в 1800 году, Фридрих Шлегель, один из столпов романтической мысли, создавших интеллектуальную атмосферу, которой питался молодой Достоевский, наставляет свою корреспондентку Амалию о присутствии автора в романе, и обнаруживает его как раз в диалектике остроумия и исповеди. С одной стороны, он рассматривает как образец успешного романа *Исповедь* Руссо, с другой – цитирует Стерна и Свифта среди современников, а Ариосто, Шекспира и Сервантеса – среди более древних писателей. Лучшие романы – это те, где автор «отдавался своему юмору и играл с ним» (Шлегель 1983, 404).

Подобные проявления металитературного пафоса, подкрепленного комизмом (где Санчо шутит с Дон Кихотом), являются, по Шлегелю, «наряду с исповедью [...] единственными романтическими созданиями нашей эпохи» (Шлегель 1983, 405). И еще: «Такого рода гротеск и исповедь суть единственные романтические создания нашего неромантического века» (там же, 398).

Таким образом, Шлегель в комизме и в исповеди видит особую функцию присутствия автора в романе, способ выявления самого лучшего в лучших романах, потому что «самое лучшее в лучших романах есть не что иное, как более или менее скрытая исповедь автора, выражение его опыта, квинтэссенция присущего ему своеобразия» (там же, 405).

По этому поводу, и в связи с Достоевским, весьма интересны его замечания о парабазе, которую он считает непременным сопровождением современного романа и функцией особого присутствия современного автора в своем произведении, поскольку как и в античной комедии, где она осуществляется, когда прерывается действие и хор выходит на крайний предел сцены и обращается к зрителям, – в современной эпохе парабаза сигнализирует о выходе художника из своего произведения, с которым он перестает совпадать без остатка: в этом сценарии ирония и вообще юмор – это постоянная парабаза (там же, 59).

Я напомню, что и вполне серьезная *Поэма Великого Инквизитора*, своего рода сокровенная исповедь Ивана, сопровождается приемом насмешливой парабазы: сам автор называет ее «вещью нелепой» (ПСС 14, 224), «фантазией» (там же, 237), «вздором, [...] бестолковой поэмой бестолкового студента, который никогда двух стихов не написал. К чему ты в такой серьез берешь?» (там же, 239).

Шлегель подчеркивает и постоянно ощутимое присутствие авторской рефлексии в произведениях нового времени. Он показывает это на приме-

ре того, как Гете постоянно присутствует в *Вильгельме Мейстере*, улыбаясь и оглядываясь на свой собственный шедевр. Для меня важно отметить, что знаменитая романтическая ирония (которую Шлегель также рассматривает как шутовство) свидетельствует не только о несовпадении автора со своим произведением, но в конечном итоге и о его несовпадении с самим собой. "Я" непрозрачен себе самому.

Как уже отмечалось, одна из основных функций комического – бережное завуалирование "последних вещей": истины, вечной жизни, глубинной сущности человеческого "я". Именно здесь проходит тонкая (и часто у Достоевского неразличимая) грань между смехом и исповедью. В самом деле, смех и исповедь могут представлять собой взаимосвязанные формы проявления человеческого "я".

Во второй книге *Исповеди* Блаженный Августин связывает свой вопрос о грехе со смехом:

> Что это было за состояние души? Конечно, оно было очень гнусно, и горе мне было, что я переживал его. Что же это, однако, было? Кто понимает преступления? Мы смеялись, словно от щекотки по сердцу (Августин 2013, 29).

Этим Августин подразумевает своего рода экспроприацию себя, отчуждение, порожденное злом: «Кто разберется в этих запутанных извивах? Они гадки: я не хочу останавливаться на них, не хочу их видеть» (там же, 30). И смех, как физиологическая реакция, сигнализирует подобную экспроприацию и непостижимое действие зла.

Достоевский также в своей знаменитой тираде о смехе как «пробе души» в *Подростке* исходит как раз из физиологии. Знаменательно, что это происходит именно в *Подростке*, сверхисповедальном романе, где среди главных персонажей только один не исповедуется, и это тот, кто хорошо смеется, смеется искренним и общительным смехом.

«Подобная тирада о смехе», так ее называет Подросток, записывается «с умыслом, даже жертвуя течением рассказа, ибо считаю ее одним из серьезнейших выводов моих из жизни» (ПСС 13, 286).

> Я так думаю, что когда смеется человек, то в большинстве случаев на него становится противно смотреть. Чаще всего в смехе людей обнаруживается нечто пошлое, нечто как бы унижающее смеющегося, хотя сам смеющийся почти всегда ничего не знает о впечатлении, которое производит. Точно так же не знает, как и вообще все не знают, каково у них лицо, когда они спят (ПСС 13, 285).

При ближайшем рассмотрении смех у Достоевского является своего рода метонимией состояния постоянного отчуждения, в котором пребывает человек по отношению к самому себе. Человек, который смеется, лишен самого себя, как и тот, кто спит. Он отдает себя как вещь объективирующему взгляду другого. Такая компульсивная вспышка, такое движение нервов представляет собой сплошную физиологию: мы лицезрим

того «чертика на пружине», о котором говорит Бергсон: «Все мы некогда забавлялись чертиком, выскакивающим из коробки. Придавишь его – он вскакивает. Нажмешь на него сильнее – он привскочит выше» (Бергсон 1992, 48).

Но Достоевский не останавливается на физиологии: «Смех требует беззлобия, а люди всего чаще смеются злобно» (ПСС 13, 285). Смех, истинный смех требует искренности, но искренность – это нечто недостижимое для человека, как учил Августин Блаженный:

> Ты, Господи, судишь меня, ибо «ни один человек не знает, что есть в человеке, кроме духа человеческого, живущего в нем». [...] Мы видим, конечно, «сейчас в зеркале нечто загадочное», а не «лицом к лицу». [...] Итак, я исповедуюсь и в том, что о себе знаю; исповедуюсь и в том, чего о себе не знаю, ибо то, что я о себе знаю, я знаю, озаренный Твоим светом, а то, чего о себе не знаю, я не буду знать до тех пор, пока «потемки мои» не станут «как полдень» пред лицом Твоим (Августин 2013, 143).

Совершенное самопознание – лишь химера Нового Времени. Руссо претендует на то, чтобы передать всего себя своим читателям, но, обнажив себя наголо, как Валконский, Ставрогин или Версилов, рассказывает взамен сплетни (наподобие тех, на которых наш добрый Разумихин хочет заработать как издатель). Блаженный Августин совсем не обнажается, и в его *Исповеди* нет нужды бесстыдного перечисления его грехов.

> Только с самым высшим и с самым счастливым развитием человек умеет веселиться сообщительно, то есть неотразимо и добродушно. Я не про умственное его развитие говорю, а про характер, про целое человека (ПСС 13, 285).

Подлинный, добродушный смех бывает только у полностью "сообщительного" человека, который в состоянии преодолеть свое собственное "я". У Достоевского так смеются дети, светлый князь Мышкин и старый, по-древнему верующий Макар Долгорукий в *Подростке*. Этот смех является экстраверсией в высшей степени, он взрывается от избытка радости, от ощущения здоровья и жизни, он как бы беспричинный. Но такое состояние для современного человека почти невозможно.

> Искренний и беззлобный смех – это веселость, а где в людях в наш век веселость, и умеют ли люди веселиться? (О веселости в наш век – это замечание Версилова, и я его запомнил) (ПСС 13, 285).

«В наш век». Неким образом определение злого смеха, о котором говорит Бахтин, связано с современностью, с *modernité*. Невозможно не учитывать исторические координаты, в которых творил Достоевский, но также невозможно не учитывать и подобное критическое отношение к современности со стороны этого вполне современного автора.

Таким образом, у нашего автора смех и часто сопровождающий его колкий юмор окрашивают собой самые сокровенные признания и, на-

ряду с манипуляторскими интенциями и несознательными импульсами, могут принимать на себя функцию маскировки и защиты невозможного действия обнажения себя перед другим. Для современности характерно выставление "я" напоказ, своего рода распространенная исповедь. И все же смех, присущий современности, есть смех, призванный сокрыть, это смех, который утратил свою первостепенную черту, *веселость* – тот самый «добрый смех», о котором пишет Пропп, который неспроста приводит в данном контексте не имя Достоевского, а имена Пушкина, Толстого и Чехова (Пропп 1999, 149-57). Веселость является функцией той почти невозможной искренности, которая раскрывает сущность человека и выставляет ее «как на ладони» (ПСС 13, 285). Так, от Ползункова до Федора Карамазова, гримаса шута, который бесстыже обнажает себя перед другим в процессе исповеди, становится символом современной изолированности "я", как и утверждением конца утопии прозрачности и искренности, к которой стремился Руссо и которую так едко высмеивает Достоевский.

В самом деле, как и его внимательный читатель Василий Розанов, Достоевский тоже нес на плечах двух ангелов – ангела смеха и ангела слез, и, как и в случае Розанова, вся его жизнь была в их «вечном пререкании» (Розанов 2010, 25).

Цитируемая литература

Coetzee, John M. 1985. "Confession and Double Thoughts. Tolstoy. Rousseau. Dostoevsky." *Comparative Literature* 37 (3): 193-232.

Miller, Robin F. 1984. "Dostoevsky and Rousseau: The Morality of Confession Reconsidered." In *Dostoevsky. New Perspectives*, ed. by Robert Louis Jackson, 82-98. New Jersey: Prentice-Hall.

Zambrano, María. 1995. *La Confesión: Género literario*. Madrid: Siruela.

Августин Блаженный. 2013. *Исповедь*. Пер. с лат. Марии Е. Сергеенко. Санкт-Петербург: Наука.

Бахтин, Михаил М. 2002. *Проблемы поэтики Достоевского*. В кн. Михаил М. Бахтин, *Собрание сочинений* в 7 тт., т. 2. Москва: Русские словари.

Белинский, Виссарион Г. 1955. *Полное собрание сочинений* в 13 тт., т. 9. Москва: Изд. АН СССР.

Бергсон, Анри. 1992. *Смех*, науч. ред. Ирена С. Вдовина. Москва: Искусство.

Гоголь, Николай В. 1994а. "Театральный разъезд после представления новой комедии." В кн. Николай В. Гоголь, *Собрание сочинений* в 7 тт., т. 4, 413-46. Москва: Русская книга.

Гоголь, Николай В. 1994б. "Развязка Ревизора." В кн. Николай В. Гоголь, *Собрание сочинений* в 7 тт., т. 4, 454-64. Москва: Русская книга.

Гроссман, Леонид П. 1925. *Поэтика Достоевского*. Москва: ГАХН.

Живолупова, Наталья В. 2018. *Проблема авторской позиции в исповедальном повествовании Достоевского 60-70х гг. («Записки из подполья», «Подросток»)*. Нижний Новгород: Дятловы горы.

Иванов, Вячеслав И. 1987. "«Ревизор» Гоголя и Комедия Аристофана." В кн. Вячеслав И. Иванов, *Собрание сочинений*, т. 4, 385-98. Брюссель: Foyer Oriental Chrétien.

Кантор, Владимир К. 2010. *Судить Божью тварь: Пророческий пафос Достоевского: очерки*. Москва: Российская Политическая Энциклопедия.
Лихачев, Дмитрий С., Панченко, Александр М., и Наталья В. Понырко. 1984. *Смех в Древней Руси*. Ленинград: Наука.
Лотман, Юрий М., и Борис А. Успенский, 1977. "Роль дуальных моделей в динамике русской культуры (до конца XVIII века)." *Ученые записки Тартуского университета. Труды по русской и славянской филологии* 28: 3-36.
Пропп, Владимир Я. 1999. *Проблемы комизма и смеха. Ритуальный смех в фольклоре (по поводу сказки о Несмеяне).* Москва: Лабиринт.
Розанов, Василий В. 2010. *Собрание сочинений*, т. 30: *Листва*. Москва: Республика, Санкт-Петербург: Росток.
Шлегель, Фридрих. 1983. *Эстетика философия критика в 2 тт*. Пер. с нем. Юрия Н. Попова, т. 1. Москва: Искусство.

Парадоксальность *Кроткой*[1]

Ясмина Войводич

Вводные замечания

Рассказ *Кроткая* опубликован в ноябрьском номере ежемесячного журнала Достоевского *Дневник писателя* за 1876 год, притом он является неотъемлемой частью другого текста, который, по словам Юрьевой,

> сложился под впечатлением от тех событий, которые описаны Достоевским в октябрьской книжке *Дневника*, в главах *Несколько заметок о простоте и упрощенности*, *Два самоубийства* и *Приговор* (Юрьева 2005, 91).

В следующем 1877 году (апрельский выпуск) Достоевский опубликовал еще один «фантастический» рассказ – *Сон смешного человека,* также с темой самоубийства и также в *Дневнике*. Поэтому *Дневник писателя* – это «первый необходимый контекст, на котором настаивает Достоевский» (Касаткина 2015, 414), или же «*Кроткая* в структуре *Дневника писателя* как бы взята в скобки [...]» (там же). Оба рассказа, *Кроткую* и *Сон смешного человека,* которые входят в состав *Дневника писателя,* Гроссман (2018, 712) называет «маленькими трагедиями», в которых лиризм и философия жизни писателя достигают сжатости и глубины творений Пушкина.

[1] Статья написана в рамках проекта «Русские литературные трансформации с 1990 по 2020 г.» Хорватского фонда науки (Transform IP-2020-02-2441).

Jasmina Vojvodić, University of Zagreb, Croatia, jvojvodi@ffzg.hr, 0000-0001-8740-3934

Referee List (DOI 10.36253/fup_referee_list)
FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Jasmina Vojvodić, *A Gentle Creature's Paradox*, © Author(s), CC BY 4.0, DOI 10.36253/979-12-215-0122-3.12, in Dar'ja Farafonova, Laura Salmon, Stefano Aloe (edited by), *F.M. Dostoevsky: Humor, Paradoxality, Deconstruction*, pp. 123-137, 2023, published by Firenze University Press, ISBN 979-12-215-0122-3, DOI 10.36253/979-12-215-0122-3

Рассказ структурно разделен на две части. Первая часть *От Автора* раскрывает авторскую позицию и является введением в рассказ Закладчика, т.е. авторский рассказчик передает рассказ другому, рассказчику-Закладчику, процесс рассказывания которого продолжается несколько часов, и эта вторая часть рассказа от первого лица, с «урывками и перемежками» (ПСС 24, 6) разделена на две главы (Глава первая и Глава вторая) с ритмически и драматически акцентированными подзаголовками (VI в Главе первой и IV в Главе второй). В рассказе выделяются два безымянных героя, Кроткая и Закладчик, как муж и жена, а необыкновенное и противоречивое самоубийство Кроткой, которая с иконой Богоматери в руках бросилась в объятия смерти, является центральным стержнем рассказа.

Мы знакомы с фактом, о котором писали многие исследователи творчества Достоевского, что «в 1876 году по России прошла эпидемия самоубийств, и Федор Михайлович грустил о каждом самоубийце, как о близком ему человеке» (Гроссман 2018, 712). В публицистическом очерке *Два самоубийства* Достоевский описывает два случая – трагическую смерть Лизы Герцен, дочери писателя А.И. Герцена, и совсем незнакомой, бедной швеи Марьи Борисовой. При этом его особенно взволновало самоубийство молодой швеи, о котором он читал заметку в газете, опубликованную в начале октября 1876 года (Розенблюм 1979, 456). Бедная М. Борисова в одно осеннее утро, прижав икону Богородицы к себе, выбросилась с четвертого этажа, и Достоевский, прочитав об этом, был поражен «внутренней контрастностью события – необычным сочетанием отчаяния и веры, гибели и надежды, смерти и любви» (Гроссман 2018, 713). Сам Достоевский (ПСС 23, 146) в *Дневнике писателя* это самоубийство назвал «кротким» и «смиренным». Часть из этого «необычного сочетания» события Федор Михайлович поместил в свой рассказ с первоначальным названием *Запуганная*, как сохранилось в черновых записях (ср. Розенблюм 1979, 456). Название рассказа было потом заменено заглавием *Кроткая*, в котором из перспективы Закладчика развивается сложная психологическая история о несчастной молодой самоубийце и о нем, ее муже, ищущим ответа на вопрос: почему? Сложная психологическая история приобретает монологическую форму рассказчика-Закладчика, которому хочется добраться до истины о том, что, как и почему произошло, и который, «сохраняя свою аргументацию за и против, пытается добраться до разрешения» (Николић 1975, 24). Его жена, Кроткая, является его «кроткой» жертвой, хотя Юрьева замечает, что она «не только и не столько жертва, сколько тиран, и под ее тиранию подпадает не только она сама, но и муж, искренне полагающий ее "тираном души" своей» (Юрьева 2005, 94). Парадоксальностью поведения героев, их взаимной враждой и молчанием пропитан весь рассказ; парадоксальны и высказывания Закладчика в исповедальном и во многом противоречивом монологе.

В нашем анализе мы сосредоточимся на парадоксальной улыбке заглавной героини, которая подвела к заключению о парадоксальности других элементов рассказа, вплоть до парадоксальности самого события.

Поэтому мы в нашем анализе обратим внимание на каскад парадоксальностей улыбки, коммуникации, смерти, рассказа и, наконец, – происшествия как такового.

Парадоксальность улыбки

Улыбка Кроткой является ее типичной фациальной экспрессией, которая появляется на ее лице в течение всего рассказа, т.е. с самого знакомства с героиней, потом в течение ее брачной жизни с Закладчиком, вплоть до ее смерти. Рассказчик-Закладчик сказал, что «вдруг увидал улыбку, недоверчивую, молчаливую, нехорошую. Вот с этой-то улыбкой я и ввел ее в мой дом» (ПСС 24, 14)[2]. Последняя ее лицевая экспрессия, которая провожает ее из мира живых – это также улыбка, когда она перед актом самоубийства, «прислонившись головой к руке [...] улыбалась» (34). Лицу вообще уделяется большое внимание, поскольку речевая коммуникация между супругами, о чем пойдет речь ниже, минимальна. На таком лице Кроткой, которая свои эмоции, в основном, выражает мимикой, появляются разные улыбки. Особенно выделяется ее «дурная улыбка» («дурная улыбка стояла на ее губах»; 17) в части, где Кроткая уже бунтует. Кроткая иногда слушала «с улыбкою» (29), или «только улыбнулась» (29), «более из деликатности улыбнулась» (29) и т. п., хотя более четкими и частыми у нее на лице появляются экспрессии, выражающие то, что мы привыкли называть иронической улыбкой: «перебила она меня вдруг с довольно едкой насмешкой» (9), у нее была «насмешливая складка» (9, 15), или просто она смотрела на него «насмешливо» (18). Когда Кроткая бунтует, ее жесты очень сильны, она взволнована, напоминает зверя, топает ногами и злобно смеется. Интересно, что и ее усмешка иногда, точно как и ее лицо целиком («бледна», «бледненькое лицо», «чрезвычайно бледна», «бледненькая»), описывается как «бледная»: «бледно усмехнулась бледными губами» (22). Заметим также, что Кроткая в начале их совместной жизни не только лепетала, но и радостно смеялась «детским смехом» (30), она смеялась сцене из Жиль-Блаза, хохотала с Ефимовичем, причем видна не только ее лицевая экспрессия, но слышен и звук ее смеха, даже хохота. Радостный смех Кроткой появляется в мечтах Закладчика, который своими обещаниями «сотворил» их совместное будущее, и в этом мнимом будущем, в его воображении, она смеялась и радовалась, даже если бы разлюбила его:

> Рассказывала бы только мне как другу, – вот бы и радовались и смеялись, радостно глядя друг друга в глаза. Так бы и жили. И если б другого полюбила, – ну и пусть, пусть! Ты бы шла с ним и смеялась, а я бы смотрел с другой стороны улицы… (35).

[2] В последующих примерах из рассказа *Кроткая* приводить будем только страницу по изданию ПСС, т. 24 (*Дневник писателя за 1876 год*. Ноябрь-декабрь).

И под конец жизни, лучше сказать, расставаясь с жизнью, Кроткая улыбалась: «улыбнулась этак, да странно так» (33). Лукерья, которая последняя ее видела в живых с каким-то недоверием говорит о ее предсмертной улыбке: «Вижу я, *как будто* она улыбается, стоит, думает и улыбается» (33; курсив мой, *ЯВ*). Здесь интересно заметить, что Кроткая неуверенно, не с твердым намерением, а «как будто» улыбается, а потом и улыбается. Лукерья находилась в недоумении, улыбка ли на лице Кроткой, или же сама Кроткая пребывает в недоумении перед своим ужасным актом, когда неумело пытается проявить свою предсмертную экспрессию.

В течение всего рассказа речь идет о градациях, амплитудах улыбки, усмешки, насмешки как молчаливых мимических экспрессий, а также смеха и хохота как экспрессий звуковых. «Улыбаться», если ссылаться на словарь В. Даля, значит «смеяться молча, про себя», т.е. «показывать выражением уст и лица расположение ко смеху» (Даль 2003, 490). На этот элемент «про себя» внимание обращает коллектив авторов монографии *Язык и семиотика тела* (Крейдлин 2020б), аргументируя в своих анализах, что улыбка представляет собой коммуникативный, иконический жест («дружеская улыбка»), хотя она может выражаться и вне коммуникации с другими. Они также обращают внимание на разновидности улыбки, на факт, что кроме привычной улыбки, которую мы связываем с положительными эмоциями, существуют и другие лицевые жесты наподобие «кривой улыбки», «усмешки», «ухмылки» и др. (Крейдлин 2020а, 148). В.В. Виноградов (1999) в *Истории слов* понятие «улыбаться-улыбнуться», вместе с другими близкими ему понятиями («лыщаться-лыщнуться», «осклаблятися-осколблятися», и др.) связывает с выражением удовольствия, благосклонности. При этом, «слова *улыбаться, улыбка* и более искусственное *улыбание* окружены светлой, сияющей экспрессией» (там же). Нельзя забывать положительное значение употребления слова в выражениях «счастье улыбнулось ему», или же «тебе решительно улыбается фортуна», приведенных Виноградовым (там же). Улыбка сулит удовольствие и радость, как толкуют ее Чарльз Дарвин (Darwin 1998, 195), определяющий улыбку и смех как универсальные мимические выражения, типичные для всех людей на земном шаре, или же В. Пронников и И. Ладанов (2001, 151), в определениях которых улыбкой выражается «наслаждение», «чувство забавы», «восторг», «самодовольство, «чувство удовлетворения», и «[ч]тобы улыбнуться, человеку нужно пережить какое-то радостное событие» (Пронников и Ладанов 2001, 157). Народное значение слова «улыбаться» соединяется с представлением об игре лица ребенка, о ясной улыбке младенца (Виноградов 1999). И в нашем рассказе действительно речь идет об улыбке молодой шестнадцатилетней девушки, почти ребенка, наделенной «детск[им] простодушие[м]» (19), лицо которой несколько раз в течение рассказа описывается как «детское» («Она быстро и с большим любопытством, в котором, впрочем, было много детского, посмотрела на меня», 9).

Сама улыбка не всегда является экспрессией радости и, по определению Виноградова, она может выражать как раз противоположность радости и удовольствию. Хотя она, в первую очередь, обозначает благосклонность, удо-

вольствие и приветствие, она в одно и то же время может обозначать иронию, издевку, насмешку (Виноградов 1999). Улыбка представляет собой и «обман», как приводит Фасмер (1987, 160) в *Этимологическом словаре русского языка*. В традиционном и универсальном понятии мы улыбку относим к полюсу положительного, и одновременно встречаемся с ее ироническим и издевающимся полюсом, противоречащим традиционному толкованию. Улыбка, таким образом, является парадоксальной, противоречивой внутри себя *par excellence*. Она может принимать ироническую и презрительную окраску («дурная улыбка», «злобно рассмеялась»), когда противоречит положительным коммуникативным сигналам. Ольга Юрьева в своем анализе *Кроткой* заметила, что «улыбка героини, как правило, сопровождалась эпитетами "злобная", "насмешливая", "недоверчивая", "молчаливая", "нехорошая" и т.п., то есть в улыбке Кроткой – дерзкий вызов и бунт, прорывающийся наружу» (Юрьева 2005, 100). Парадоксальными, или противоречащими друг другу являются "внутренний" и "внешний" человек, их несогласованность и бунт, которые выходят наружу в виде улыбки, но не радостной, а недоверчивой и "дурной".

Сама Кроткая не только мимическим своим выражением, но даже и именем, а потом и поведением является не кроткой, или не только кроткой. На противоречивость ее имени и поведения указывала Татьяна Касаткина, задавая пунктуальный вопрос: «[к]ротка ли Кроткая?». Если «кроткий» по словарному определению значит 'тихий', 'скромный', 'смиренный', 'снисходительный' и т.п., то Кроткая никак не вписывается в такую формулировку. Она топает ногами, ведет себя наподобие зверя, трясется, у нее припадок и т.п. Поскольку у нее нет собственного имени, мы «автоматически называем ее по ее качеству, акцентированному героем-повествователем и вынесенному в заглавие автором» (Касаткина 2015, 412).

Ее прозвище и единственное имя (Кроткая), которое мы связываем с ней, имеет форму прилагательного и, таким образом, в отличие от имени-прозвища Закладчика, определяющего его профессию, еще сильнее подчеркивает ее качества, или же парадоксальность ее качеств – синтез бунта и кротости, лепета и молчаливости, пения и молчания, и, напоследок, "кроткого" самоубийства с иконой Богородицы в руках[3]. Начиная с «дурной улыбки», парадоксы усложняются или нанизываются, и «самоуничтожительная двойственность является главным атрибутом характера Кроткой» (Юрьева 2005, 95). Как мы видим, наименование, поскольку имени нет, Кроткой одно, а поведение, учитывая и лицевую экспрессию,

[3] Прозвище и профессия Закладчика, как и единственное его имя в течение рассказа, также привлекает к себе внимание своей парадоксальностью. Ольга Юрьева (2005, 96), ссылаясь на словарь Даля, обратила внимание на имя, которым он сам себя называет, указывая, что закладчик – это человек, положивший нечто в заклад, но с другой стороны, закладчиком является тот, кто бьется об заклад, спорит об заклад. Таким противоречивым он является в рассказе. Он представляется защитником Кроткой, но в одно и то же время ее мучителем. Поскольку Кроткая и Закладчик – единственные имена героев, мы в нашем анализе пишем их с прописной буквы.

– другое, противоречащее ее наименованию, причем кротость и дерзость объединяются в парадоксальной (дурной) улыбке.

Парадоксальность коммуникации

Из парадоксальности имени, а потом и лицевой экспрессии молодой жены Закладчика происходит и парадоксальность коммуникации двух людей, мужа и жены в рассказе. Закладчик представляется ее избавителем, человеком, дающим ей новые возможности, обещающим ей новую жизнь, но на самом деле он вводит ее в настоящую тюрьму своего жилья:

> Квартира – две комнаты: одна – большая зала, где отгорожена и касса, а другая, тоже большая, – наша комната, общая, тут и спальня. Мебель у меня скудная; даже у теток была лучше. Киот мой с лампадкой – это в зале, где касса; у меня же в комнате мой шкаф, и в нем несколько книг, и укладка, ключи у меня; ну, там постель, столы, стулья (15).

Молодую жену Закладчик вводит в свою квартиру, в которой его рабочее место (касса ссуд) помещается к жилой комнате. При этом их частная, скудно меблированная комната напоминает тюрьму. Коммуникация молодой пары заключается, как и полагается в таких тюремных комнатах, в молчании и особенно в парадоксальной улыбке, представляющей противоречивый внутри себя коммуникативный акт. Молчание, как и улыбка, имеет двойное значение. Оно может, с одной стороны, акцентировать физическую близость двух людей, объединенных брачными узами, а с другой, может представлять собой прекращение коммуникации, даже презрение и очень сильное «психологическое оружие» (Юрьева 2005, 97). Коммуникация двух якобы близких, браком связанных людей, осуществляется отрицанием коммуникации – в молчании. Сама предбрачная коммуникация двух людей, будущих мужа и жены начинается с противопоставления: бедная девушка, сирота, закладывает свои вещи у Закладчика, в надежде оплатить публикацию в газете в поисках работы гувернантки, и, таким образом, обеспечить себе будущее. Бедные вещи, которые она приносила, были не высокой цены, хотя были ей дороги, т.е. она продавала все, что было у нее от родителей. Другими словами, она давала в заклад все свое (частное, родственное), в то время как Закладчик все принимал и давал ей деньги. Она продавала свое прошлое, а он его покупал. Вещи чередуются до появления образа Богородицы. При этом надо заметить, что сама Кроткая вырисовывается постепенно, или же ее образ появляется постепенно. Закладчик вначале не различал ее среди других, а потом стал ее различать: «Была она тонкая, тоненькая, белокуренькая, средне-высокого роста» (6). Закладчик, со своей стороны, владелец кассы ссуд цитирует Мефистофеля Гёте, что противоречит святости образа Богоматери, принесенного бедной девушкой. Униженное положение Кроткой, ее беда и святость в руках противопоставляются “возвышенному”, богатому, образованному и инфернальному Закладчику. С этого

противопоставления начинается их брак. Если коммуникацию мы понимаем как положительный феномен (феномен общения двух и больше людей), то «отказ от речевых действий» и само молчание понимаем как отрицательный феномен (Арутюнова 2000, 417). Молчание, т.е. коммуникация без звука, без голоса, осуществляется мимически, или, ссылаясь на замечания Арутюновой, «смысл "коммуникативного молчания" создается прагматической ситуацией, речевым фоном и "мимическим аккомпанементом"» (там же, 418). Супруги, как мы знаем, сидя в театре, в котором (может быть) искали счастья, сохраняли взаимное молчание: «[м]олча ходили, молча возвращались» (15). Безымянные молчащие герои создают ситуацию «единственного мужчины и единственной женщины на земле», как указывает Татьяна Касаткина (2015, 417). Это выражается не только их коммуникативным и поведенческим отношением, но и ситуацией «я и она», которой выражается Закладчик, передающий нам рассказ об их взаимной жизни. Позиция «я» четко выражается и подчеркивается, поскольку Закладчик является рассказчиком и только из его "исповеди" мы узнаем о событиях в их совместном доме и о развитии их брачных отношений. «Она» в его словах удаляет его жену от непосредственной коммуникации и отсылает нас к библейскому тексту: «Жена, которую Ты мне дал, она мне дала [...]» (Быт: 3.12; ср. Касаткина 2015; Есаулов 2020). Эта позиция «я» в течение рассказа удерживается, но коммуникативное отношение к «ней» меняется, и Кроткая из позиции «она» в рассказе Закладчика превращается в «ты»: «Не знаешь ты, каким бы раем я оградил тебя. Рай был у меня в душе, я бы насадил его кругом тебя!» (35, см. об этом Касаткина 2015, 417; Есаулов 2020, 144).

Жива Бенчич в своем анализе *Кроткой* пишет о возможности или невозможности, и тем не менее парадоксальности мужско-женской любви и при такой коммуникации, где «муж и жена находятся в любовном поединке, из которого никто не выходит победителем» (Benčić 2021, 75). Их взаимная коммуникация – это борьба, поединок, бунт, ненависть. «Бунтует против всего света Закладчик, обиженный и отвергнутый им. Бунтует Кроткая, выражая свой протест против тирании судьбы и мужа» (Юрьева 2005, 98). Они, находясь в поединке (взгляды, дурные улыбки, револьвер у виска, молчание, ширмы, разделяющие две кровати), свои отношения выражают молчанием. Хорошо помним звук голоса Кроткой, когда она поет, вовсе не замечая своего мужа (*«Забыла она про меня, что ли?»*, 27), причем своим голосом, как и молчанием, полностью игнорирует его. Тем не менее, ее парадоксальная улыбка на молчащем лице, о которой мы писали выше, сама по себе является особым коммуникативным жестом, направленным на другого, жестом, с одной стороны, желания, а с другой, нежелания вербальной коммуникации.

Парадоксальность смерти

Парадоксальность их взаимной коммуникации или отрицания коммуникации приводит к парадоксальности смерти, которая содержится

уже в сочетании несочетаемого – «кроткое самоубийство», которым писатель Достоевский в *Дневнике писателя* обозначил такой вид ухода из жизни (ПСС 23, 146)[4]. Самоубийство и икона, самоуничтожение и возрождение, или смерть Кроткой с иконой Богородицы с младенцем в руках – это центральное место рассказа и центральное его противоречие. Самоубийство Кроткой – это в некотором смысле «жертва внешним человеком для спасения внутреннего человека» (Касаткина 2015, 419). Актом самоубийства Кроткая выносит из дома икону Богоматери, с которой она вошла в дом будущего мужа. В начале рассказа она закладывает образ, который ей очень дорог, «с довольно едкой насмешкой, в которой было, впрочем, много невинного» (9). Передает его Закладчику, который выделяет образ среди других вещей, принесенных Кроткой, и помещает его в киот с остальными иконами. При самоубийстве же, Кроткая выносит образ из дома, и об этом мы узнаем из рассказа в рассказе, т.е. рассказа Лукерьи, помещенного в рассказ Закладчика. Лукерья в нем передает Закладчику последние минуты жизни молодой женщины. Она увидела, что образ Богоматери стоял перед Кроткой на столе, чем образ похож на зеркало, в которое она смотрит, отражает свой образ, образ смотрит в образ, но Кроткая «улыбнулась этак, да странно так» (33), и Лукерья через десять минут вернулась посмотреть на молодую женщину. Тогда уже Кроткая стояла у стены у самого окна. Снова Лукерья увидела, что «она как будто улыбается, стоит, думает и улыбается» (33) и Лукерья вышла. Мы уже указывали выше на это недоумение («как будто улыбается)» и решение («улыбается») Кроткой. Лукерья в третий раз входит в комнату, когда Кроткая уже стояла на окне во весь рост и в руках держала образ. Кроткая «двинулась было повернуться ко мне», рассказывает Лукерья, «да не повернулась, а шагнула, образ придержала к груди и бросилась из окошка!» (33). Смерть Кроткой, как мы видим, парадоксальна в ее неуверенном поведении (желание/нежелание): она хотела *было* повернуться, но не повернулась, как и в позе и мимическом выражении: поза с образом в руках, улыбка и смерть. Но к этому надо добавить, что смерть Кроткой парадоксальным образом связана с жизнью Христа (Сабо 1994, 62). Молодая женщина выбрасывается из окна в середине апреля, в воскресенье. Хотя самого слова ‘воскресенье’ нет в рассказе (см. там же), Закладчик наводит нас на такое заключение: «А

[4] Здесь стоит упомянуть, что в *Дневник писателя* входит и рассказ *Сон смешного человека*, в котором смерть главного героя и рассказчика происходит во сне. Рассказчик и главный герой – Смешной человек – думал о самоубийстве и совершил его не наяву, а только во сне. Он смерть, как и жизнь во сне, видит другими глазами. Ему, на самом деле, нужен был сон (лже-смерть, лже-самоубийство), чтобы прозреть жизнь (истину: «Но зато как же мне не верить, что все это было? Было, может быть, в тысячу раз лучше, светлее и радостнее, чем я рассказываю? Пусть это сон, но все это не могло не быть» – ПСС 25, 115), в то время как Закладчику в *Кроткой* для прозрения истины нужен рассказ, как будет показано ниже.

ведь это было всего только несколько дней назад, пять дней, всего только пять дней, в прошлый вторник!» (29). Это предложение, по словам Сабо, вводит в текст время (день) воскресения Христа (Сабо 1994, 62). Иван Есаулов считает самоубийство Кроткой глубоко противоречивым, а саму смерть Кроткой возможным толчком к возрождению Закладчика. Парадоксальность в том, что смерть одного (Кроткой) представляет собой рождение другого – Закладчика. Молодая жена его гибнет для того, чтобы из объекта («она») стать субъектом («ты»), и чтоб он перестал быть Закладчиком, а стал страдающим Мужем (Есаулов 2020, 144). «Она» (Кроткая) умирает, чтобы «воскресъ мёртвый душою герой» (там же). Ее смертью рождается не только «муж», но и речь Закладчика, который в течение рассказа (своей монологической речью) меняется, трансформируется от инфернального Закладчика, цитирующего Мефистофеля в начале, в мужа, цитирующего Христа, в его конце («Люди, любите друг друга», 423; Ин: 13.34-5).

Смерть героини, по законам литературного жанра, предстает как конец, но она, парадоксальным образом, приводит не к разрешению, а только указывает путь для «осуществления конца действия» (Николић 1975, 150). Здесь мы снова впадаем в парадокс. Смерть, с одной стороны, мы читаем как возможный конец рассказа или ожидаемую развязку в драматическом произведении, но, с другой, смерть героини возрождает рассказ – монолог рассказчика-Закладчика.

Парадоксальность рассказа

Парадоксальность рассказа наблюдается во времени рассказа, т.е. во времени, которое представлено нам рассказчиком. Это время, как мы уже сказали, глубоко амбивалентно, или же, если держаться нашей центральной темы – парадоксально. Закладчик и одновременно рассказчик, который в своих высказываниях противоречит сам себе, живет в настоящем, рассказывает о прошлом и мечтает о будущем. Несколько раз упоминает Булонь, как нечто иное, утопическое, будущее, как землю обетованную. Из позиции его настоящего, он говорит о прошлом, толкует его и, одновременно, мечтает о будущем и о возможном. В рассказе четко выделяются три пласта повествования (Сабо 1994, 55). Первый пласт – это время повествования, второй пласт – это сюжетное время, которое начинается с появления героини и заканчивается ее смертью, и последний, третий пласт представляет собой прошлое по сравнению с сюжетным временем, т.е. досюжетную жизнь героя. Время рассказа “скользкое”, поскольку «настоящее положение объясняется событиями прошлого, а причину этих событий можно найти в еще более далеком прошлом» (там же). Причем для самого Закладчика действительностью является будущее, которое никогда не превращается в настоящее.

Время в рассказе раскрывает парадоксальность самого рассказа. Достоевский был хорошо знаком с законами жанра новеллы и свою «новел-

лу-спираль», как ее называет Гроссман, построил по законам европейской новеллистики. В *Кроткой*

> [п]овороты витой линии удаляются все более от точки ее отправления, но развернувшаяся пружина внезапно сжимается к исходному центру, так что развязка – конец спирали – располагается как раз над ее началом – вступлением к рассказу (Гроссман 2018, 714).

Сам рассказ *Кроткая*, как уже указано выше, является неотъемлемой частью *Дневника писателя*, писателя Достоевского. Потом следует *Кроткая. Фантастический рассказ*, а под этим заглавием – обращение "От Автора", и только после этого обращения следует рассказ Закладчика от первого лица. Сам рассказ такого рассказчика является противоречивым, поскольку и сам герой «противоречит себе, и в логике и в чувствах» (5). Здесь нельзя не упомянуть слова Бахтина по поводу героя и позиции автора, что «герой Достоевского ни в один миг не совпадает с самим собою» (Бахтин 2015, 77). В Главе первой, в части "Кто был я и кто была она", рассказчик подчеркивает свою роль не очень умелого «писателя» («Господа, я далеко не литератор, и вы это видите, да и пусть, а расскажу, как сам понимаю», 9). В своем рассказе он подчеркивает эффект и осознанно строит художественный структурированный рассказ, владея его композицией («Одним словом, я нарочно отдалил развязку», 25), причем он хаос сознания преодолевает авторским структурированием (ср. Есаулов 2020, 135). Закладчик передает хаотичную, сбивчивую и нередко противоположную хронологию происшествий, которые привели Кроткую к самоубийству (ср. Brlek i Vidić 2021, 96). Он рассказывает, вербально высказывается, хотя жизнь практически провел молча («я всю жизнь мою проговорил молча и прожил сам с собою целые трагедии молча», 14), чем выделяется не только стиль его рассказа, но и намек на литературную форму монодрамы. Сам стиль монолога в течение нескольких часов у тела мертвой жены намекает на драматически напряженный монолог, который структурирует хаотичность событий, о которых он говорит. Милица Николич пишет, что фабула *Кроткой* развертывается «по принципам сценической фактуры» (Николић 1975, 142). Структурно рассказ разделяется на две главы и десять частей, т.е. на два действия и десять сцен. При этом нельзя забывать, что драматизмом пропитана жизнь Закладчика, к чему относится драматическая ссора из его жизни в полку, которая произошла в течение антракта, в театральном буфете Гусар (см. об этом Brlek i Vidić 2021, 100). В плане содержания же, как и по форме, мы говорим и о монодраме Закладчика (ср. Николић 1975). Авторский же рассказчик просит извинения у читателя, что вместо *Дневника* дает читателю «лишь повесть» и здесь сразу «возникает некая жанровая путаница» (Есаулов 2020, 131): повесть ли это или рассказ, процесс которого продолжается несколько часов? *Дневник*, частью которого *Кроткая* является, «может быть рассмотрен и как интертекст для текста *Кроткой*» (там же, 132). Путаница возникает не только в дилемме рассказ-повесть-монодрама, но и в более четком жанровом определении: «фантастический рассказ». Автор в открывающей рассказ части "От Автора"

объясняет, что рассказ назвал фантастическим, хотя считает его в высшей степени реальным, причем «фантастическое тут есть действительно, и именно в самой форме рассказа» (5). Фантастическое, реальное и действительное парадоксальным образом смешиваются. В рассказе поэтому все сочетается в форме литературного произведения. В части "От Автора" "сверх-рассказчик" Автор вторгается в повесть для толкования и введения рассказчика-Закладчика в текст, потом Автор пользуется примером Виктора Гюго, а встреча Кроткой с Закладчиком толкуется в литературном коде фаустовского текста («Я – я есмь часть той части целого, которая хочет делать зло, а творит добро…», 9). Рассказчик в течение рассказа трансформируется и структурирует свои мысли, свои идеи в художественный текст (две главы, десять частей с подзаголовками). Или, другими словами, от идеи и мысли, от хаоса мыслей, рассказчик переходит к созданию структурированного текста. При этом, как мы уже упоминали, смерть героини представляет собой порождение текста, порождение самого рассказа Закладчика. Кроткая, на самом деле, и живет только в рассказе Закладчика, что отсылает нас к обрамлению, «отчетливо располагая *Кроткую в самой мысли писателя*» (Касаткина 2015, 414).

В парадоксальность рассказа *Кроткая* целиком входит и парадоксальность самого рассказа Закладчика, самой его речи. Он рассказывает историю жизни Кроткой и их совместной жизни, но, ведомый желанием все рассказать по порядку, он путается и противоречит сам себе. Его монолог является контроверзным. Милица Николич, в книге *Игра противоречия или «Кроткая» Ф.М. Достоевского* (1975), подчеркивает противоречивое высказывание рассказчика, мечтателя и человека, который все планирует, но, когда кажется, что в его высказывании логика победила, вдруг появляются сомнения. Закладчик, движимый желанием добраться до конечного ответа, в течение своего рассказа сохраняет свою про и контра агрументацию (ср. Николић 1975, 24). Ему хочется дать синтез своего рассказа, своей исповеди, и уже в начале, в части "Кто был я и кто была она", он говорит об этом синтезе, подчеркивая самое главное, чтобы потом отвергнуть и синтез, и то, что он хотел сказать:

> Да; помню и еще впечатление, то есть, если хотите, *самое главное* впечатление, *синтез всего*: именно что ужасно молода, так молода, что точно четырнадцать лет. А меж тем ей тогда уж было без трех месяцев шестнадцать. А впрочем, *я не то хотел сказать, вовсе не в том был синтез* (7; курсив мой).

Поэтому он ни одну линию своего высказывания (своего рассказа) не довел до конца, до конечной цели или точки, хотя стремится синтезировать все, достичь конечной точки и собрать в нее свои мысли.

Парадоксальность происшествия

Что на самом деле произошло и произошло ли вообще? По словам Гроссмана, *Кроткая* – это «новеллистически напряженное содержание

рассказа, замыкающее его действие в единый круг внутренней катастрофы» (Гроссман 2018, 714). Закладчик как мечтатель, совершенно одинокий человек, «живет в своем подполье огромным чувством, затаенным и безнадежным» (там же, 716). Парадокс происшествия является высшей точкой данного рассказа. Единственное, что произошло – это рассказ, в то время как самого происшествия (может быть) и не было. Кроткая была единственным человеком, которого гордый Закладчик сотворил, «готовил» себе («Она была единственным человеком, которого я готовил себе», 24), причем ее надо было «приготовить, доделать и даже победить» (24). На самом деле, он ее готовил, он ее сотворил своим рассказом[5]. Правда всего, что произошло, и которую ищет Закладчик, – это только правда «собственного сознания» его (Бахтин 2015, 83). Правду он ищет, собирая хаос мыслей в точку, и высказывает в исповедальной форме. То, что он видит (видел), что чувствует (чувствовал), т.е. то, что находится в его сознании, он высказывает мнимому слушателю.

В части "Страшное воспоминание" Закладчик сомневается в происшествии с револьвером у виска: «Может быть, этого и не было?». В заключительной же части рассказа под названием "Всего только пять минут опоздал" Закладчик задает себе вопрос: «Разве это правдоподобно? Разве можно сказать, что это возможно?» (33). Что на самом деле является неправдоподобным и невозможным? Происшествие, жизнь, такой вид смерти, образ самой Кроткой? Сам не веря в мгновение происшествия, он говорит, что это «внезапность и фантазия» (34). Эта «фантазия» дается нам уже с самого начала, в части "От Автора", предоставляющего слово рассказчику и ссылаясь на художественный пример Виктора Гюго и на его *Последний день приговоренного к смертной казни*, который употребил нужный "прием" для сотворения своего шедевра: «Но, не допусти он этой фантазии, не существовало бы и самого происшествия, – самого реальнейшего и самого правдивейшего произведения из всех им написанных» (6). При этом Гюго, по словам Автора, «допустил еще большую неправдоподобность» в своем рассказе (6). Правдоподобность события существует только в реальности рассказа. Несчастному человеку-рассказчику истина открывается именно в рассказе и к концу, когда «даже тон рассказа изменяется» (5). Рассказ о жизни Закладчика с его женой, как нас предупредил Автор во вступительном слове, является «фантастическим». Автор пишет, что надо все «представить» себе («Представьте себе мужа, у которого лежит на столе жена, самоубийца», 5), и он перед нами раскрывает сам

[5] Смешной человек в упомянутом нами рассказе также противоречив в своих соображениях. Сначала он утверждает, что речь идет о сновидении, и что правда (истина) осуществляется во сне, а потом приходит к совершенно противоположному заключению: «Знаете ли, я скажу вам секрет: все это, быть может, вовсе не сон» (ПСС 25, 115). Его противоречивые высказывания сопоставляют не только сон/не сон, но одновременно выражают сомнение посредством употребленного им словосочетания «быть может».

процесс рассказывания и тему своего рассказа («Вот тема», 6). Происшествие, как "представление" (театральное, сценическое), т.е. как спектакль, событие, описанное Закладчиком в течение нескольких часов, существует только в рассказе Закладчика. Закладом этого представления (воспроизведения в сознании) и является «фантастический рассказ», определенный Автором как «реальный» и «правдивый»[6]. Правдивость происшествия находится только в правдивости рассказа, в литературной форме рассказа – «фантастического рассказа». В конце своего рассказа Закладчик говорит о случае («Главное, обидно то, что все это случай, – простой варварский, косный случай», 34), причем случай – это одновременно и само происшествие, и возможность происшествия. Где находится сама Кроткая, которая в течение их брачной жизни молчала, у которой приданного нет, которая записки не оставила, у которой нет никаких материальных следов? Только ботинки остались у кровати, как древний символ брака, обувь, обозначающая уход из жизни. Башмаки («ботиночки») Кроткой обращают на себя внимание именно своим символом брачной связи и, одновременно, невозможностью этой связи – уходом, исчезновением. В мире сказки туфелька свидетельствует о невесте, которой нет, которая убежала, как это делает убежавшая с бала Золушка, оставившая в спешке туфельку[7]. В сказочный мир вписываются и наши герои, Кроткая и Закладчик, которые нам знакомы только своими функциями, наподобие других сказочных героев, без имени и отчества. Ботинки Кроткой стоят у кровати, внушая, что Закладчик был один и останется один. Закладчик при упоминании ботинок употребил уменьшительное слово («ботиночки»), как и о кровати («у кроватки»), у которой они стоят, подчеркивая не только факт, что Кроткой нет, но и ее крошечность. Крошечность, уменьшение вплоть до исчезновения… Она парадоксальным образом существует в его мыслях и только в его рассказе как образ, вошедший и вышедший из его дома, т.е. икона, которая «выполняет не только сакральную функцию, но представляет собой произведение искусства» (Сабо 1994, 68). Тюнде Сабо в заключении своего текста о библейских элементах в рассказе Достоевского утверждает, что «можно провести параллель между иконой и рассказом, который тоже является не только монологом Закладчика, но и произведением Достоевского» (там же, 68). Монолог рассказчика-Закладчика, как мы писали выше, является парадоксальным и драматическим монологом

[6] Здесь снова придется вспомнить рассказ *Сон смешного человека*, в котором истина находится только во сне.

[7] Бруно Беттельгейм в своей книге о значении волшебных сказок анализирует, между прочим, *Золушку* в разных ее вариантах сквозь призму возрастания и чувства ревности у ребенка. Сама обувь (ботиночек, башмачок, туфелька) связывается с германским обычаем, согласно которому жених дарит невесте башмак в знак помолвки и, в более широком смысле, с женским началом, что Беттельгейм читает во фрейдистском ключе (Беттельгейм 2020, 394). Последнее связано с потерянной туфелькой, благодаря которой принц найдет себе невесту.

– самооправданием внутренне развивающегося человека, который ищет объяснения, но «[о]дного объяснения не было и не могло быть» (Николић 1975, 91). Это монолог человека мечтателя, который в сложном и во многом запутанном и противоречивом высказывании своем говорит, что жизнь провел не сам, а «сам с собой»: «А я мастер молча говорить, я всю жизнь мою проговорил молча и *прожил сам с собою* целые трагедии молча» (14, курсив мой, *ЯВ*; см. об этом Николић 1975, 79). Закладчик наподобие актера стоит на театральной сцене и произносит себе и мнимому читателю/зрителю свой монолог (монодраму), желая найти в конечном счете невозможный ответ на вопрос о самоубийстве молодой женщины с образом в руках. Рассказчик задает себе вопрос в начале текста, которым он вводит нас в каскад вопросов и объяснений: «…Вот пока она здесь, – еще все хорошо: подхожу и смотрю поминутно; а унесут завтра и – как же я останусь одни?» (6). В невозможности добраться до конечного ответа, Закладчик возвращается к начальному вопросу и таким вопросом о себе одном (единственном), вертясь в кругу своих собственных доказательств, систем, теорий, повторяет тот же вопрос в самом конце своего рассказа: «Нет, серьезно, когда ее завтра унесут, что ж я буду?» (35). Позиция «я» – одного, единственного («как же я останусь один» в начале и «что же я буду» в конце) уподобляется крику русского богатыря: «Есть ли в поле жив человек?» (35), который вырывается и у рассказчика. Парадоксальная Кроткая с ее парадоксальной смертью в парадоксальном монологе повествователя живет только в голове парадоксалиста Закладчика и рассказчика, ипохондрика, «из тех, что говорят сами с собой» (5) и «сам себе» (6), и рассказ которого дает Автор в первой части, извиняясь, что читателю дает «вместо “Дневника” в обычной его форме […] лишь повесть» (5). Другими словами, он только повествует, дарит нам повесть, фикциональный прозаический жанр, претендующий на хроникальный сюжет, логику, “синтез”, “систему” с собранными мыслями и воспроизводящий естественное течение жизни. Он дает не истину происшествия, а истину высшего порядка, истину художественную, заключенную и закрытую в повествовании его героя рассказчика-Закладчика.

Цитируемая литература

Benčić, Živa. 2021. “(Anti)junak u ljubavi.” U knj. *Dvjesto godina Dostoevskog*, ur. Jasmina Vojvodić, 73-91. Zagreb: Disput.

Brlek, Tomislav, i Adrijana Vidić. 2021. “Govoriti šuteći, pripovijedati pisanjem: «Krotka».” U knj. *Dvjesto godina Dostoevskog*, ur. Jasmina Vojvodić, 93-113. Zagreb: Disput.

Darwin, Charles. (1872) 1998. *The Expression of the Emotions in Man and Animals*. Oxford: Oxford University Press.

Арутюнова, Нина Д. 2000. “Феномен молчания.” В кн. *Язык о языке*, под ред. Нины Д. Арутюновой, 417-36. Москва: Языки русской культуры.

Бахтин, Михаил М. 2015 (1963). *Проблемы поэтики Достоевского*. Москва: Азбука-Классика.

Беттельгейм, Бруно. (1976) 2020. *О пользе волшебства. Смысл и значение волшебных сказок*, пер. с англ. Екатерины Семеновой. Москва: ИОИ.

Виноградов, Виктор В. 1999. *История слов: Около 1500 слов и выражений и более 5000 слов, с ними связанных*. Москва: Ин-т рус. яз. им. В.В. Виноградова, https://azbyka.ru/otechnik/Spravochniki/istorija-slov/ (10.12.2020).

Гроссман, Леонид П. 2018. "Достоевский." В кн. Леонид П. Гроссман, *Пушкин, Достоевский, Лесков*, 375-750. Москва: Альфа-Книга.

Даль, Владимир И. (1863) 2003. *Толковый словарь живого великорусского языка*. Москва: Адепт.

Есаулов, Иван А. 2020. *О любви. Радикальныя интерпретацiи*. Магадан: Новое время.

Касаткина, Татьяна А. 2015. "Кроткая, Священное в повседневном." В кн. Татьяна А. Касаткина, *Священное в повседневном: двусоставный образ в произведениях Ф.М. Достоевского*, 412-20. Москва: ИМЛИ.

Крейдлин Григорий Е., Александр Б. Летучий, и Пётр М. Аркадьев. 2020а. *Язык и семиотика тела. I: Тело и телесность в естественном языке и языке жестов*. Москва: НЛО.

Крейдлин Григорий Е., Александр Б. Летучий, и Пётр М. Аркадьев. 2020б. *Язык и семиотика тела. II: Естественный язык и язык жестов в коммуникативной деятельности человека*. Москва: НЛО.

Николић, Милица. 1975. *Игра противречја или „Кротка" Ф.М. Достојевског*. Нови Сад: Матица српска.

Пронников, Владимир А., и Иван Д. Ладанов. 1998. *Язык мимики и жестов*. Москва: Сполохи.

Розенблюм, Леонид М. 1979. "Примечания." В кн.: Фёдор М. Достоевский, *Повести и рассказы*, т. 2, 447-57. Москва: Художественная литература.

Сабо, Тюндэ. 1994. "Библейские элементы в рассказе Ф.М. Достоевского «Кроткая» в свете «Второго послания к Коринфянам»." *Slavica tergestina* 2: 55-70.

Фасмер, Макс. 1987. *Этимологический словарь русского языка в 4* тт., пер. с нем. Олега Н. Трубачева, т. 4. Москва: Прогресс.

Юрьева, Ольга Ю. 2006. "Бунт против тирании и тирания бунта в рассказе Достоевского «Кроткая»." В кн. *Достоевский и мировая культура*. Альманах № 21, под ред. Натальи Т. Ашимбаевой и Бориса Н. Тихомирова, 91-102. Санкт-Петербург: Серебряный век.

От молчания-оружия к молчанию-диалогу (и обратно?). Парадоксальный путь Раскольникова в *Преступлении и наказании*

Раффаэлла Вассена

В одной из редакций *Дневника писателя* за октябрь 1876 года, подводя итог размышлениям о двух самоубийствах, Достоевский цитирует строку из стихотворения Ф.И. Тютчева *Silentium!*:

> Да, правда, что действительность глубже всякого человеческого воображения, всякой фантазии. И несмотря на видимую простоту явлений – страшная загадка. Не от того ли загадка, что в действительности ничего не кончено, равно как нельзя приискать и начала, – все течет и все *есть*, но ничего не ухватишь. А что ухватишь, что осмыслишь, что отметишь словом – то уже тотчас же стало ложью. «Мысль изреченная есть ложь» (ПСС 23, 326).

Как известно, этот стих неоднократно фигурирует в произведениях Достоевского как прямая или скрытая цитата, поскольку в нем лаконично выражены два ключевых принципа его поэтики: во-первых, идея о том, что человеческий язык не способен выразить самые сокровенные истины, и, во-вторых, концепция молчания как смирения перед Богом. Тем не менее, значение феномена молчания у Достоевского этим не ограничивается. Молчание подчиняется той же “обратной логике”, на которой строится мир Достоевского – мир, в котором фантастическое более реально, чем реальное, невероятное – возможно, очевидные факты оказываются лишь видимостью, а истина вырастает из парадоксов и противоречий. Неоднозачность молча-

Raffaella Vassena, University of Milan, Italy, raffaella.vassena@unimi.it, 0000-0003-4849-337X

Referee List (DOI 10.36253/fup_referee_list)
FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Raffaella Vassena, *From Silence-Weapon to Silence-Dialogue (and Back?). Raskol'nikov's Paradoxical Path in Crime and Punishment*, © Author(s), CC BY 4.0, DOI 10.36253/979-12-215-0122-3.13, in Dar'ja Farafonova, Laura Salmon, Stefano Aloe (edited by), *F.M. Dostoevsky: Humor, Paradoxality, Deconstruction*, pp. 139-151, 2023, published by Firenze University Press, ISBN 979-12-215-0122-3, DOI 10.36253/979-12-215-0122-3

ния у Достоевского не раз привлекала внимание критиков, однако их анализ ограничивался, прежде всего, романами *Идиот* и *Братья Карамазовы.* Фундаментальная работа М. Джонса о религиозном опыте у Достоевского является наиболее значительным вкладом в изучение проблемы молчания. Применительно к *Братьям Карамазовым* Джонс формулирует тезис, который, как будет показано ниже, распространяется и на *Преступление и наказание:* в последнем романе Достоевского он выделяет два функциональных уровня молчания, из которых один работает в плане формы, как способ построения сюжета и характеристики персонажей, а второй – в плане содержания, как проводник авторского мировоззрения (Jones 2005, 143). Не углубляясь в сущностное различие между 'молчанием' и 'тишиной', ранее выявленное Михаилом Бахтиным[1], Джонс обнаруживает более глубокую диалектику, которая усложняет возможности интерпретации молчания: независимо от словоупотребления ('тишина' или 'молчание') разные типы молчания у Достоевского "вводят нас, с одной стороны, в двойственность внутренне расколотых характеров, а с другой – в духовное единство характеров цельных" (Jones 2005, 146). От этой дихотомии отталкивается в своей работе и Б. Дженс, который рассматривает 'молчание' как форму *imitatio Christi*, способствующую покаянию и сближению отдельных персонажей *Братьев Карамазовых* (Jens 2016). Н. Гриллерт, в свою очередь, изучает связь между персонажем Зосимы и духовной традицией исихастов, в которой особую роль играет внутреннее молчание как подготовка к принятию слова Божия (Grillaert 2011). В других работах внимание уделяется неоднозначному молчанию узника в "Легенде о Великом Инквизиторе": если одни исследователи видят в нем мощное проявление божественной природы персонажа (Фокин 2003), то другие трактуют его в свете определенных мест из Священного Писания (Capaldo 2011). В некоторых исследованиях *Идиот* представлен как наглядный символ убежденности Достоевского в том, что слова не способны полностью выразить стоящую за ними мысль. Работая с текстом романа и с черновиками, Н. Скаков видит в молчании эстетический и риторический прием, который позволяет рассказчику избежать окончательной оценки событий и персонажей (Скаков 2009). В работе А. Спектора молчание рассматривается как один из нарративных подходов, которые делают этическое содержание романа многозначным, стимулируя появление у читателя чувства ответственности и побуждая его к сложному процессу интерпретации (Spektor 2013). Наконец, в недавно опубликованной

[1] Бахтин, не затрагивая этого вопроса в своем исследовании о Достоевском, в другой работе указывает на различную природу этих понятий: «В тишине ничто не звучит (или нечто не звучит) – в молчании никто не говорит (или некто не говорит). Молчание возможно только в человеческом мире (и только для человека)» (Бахтин 1979, 338). Это "человеческое" измерение 'молчания' является следствием его коммуникативной функции: если 'тишина' указывает на условия среды, в которой отсутствуют звуки, то 'молчание' предполагает возможность выполнения речевого действия (Арутюнова 2000, 423; Эпштейн 2006, 180).

статье Х. Пападопулос исследует коммуникативный потенциал молчания в рассказе *Кроткая* (Papadopoulos 2021).

Общей для всех этих исследований является идея о том, что молчание для Достоевского – это не то, что осталось невысказанным, а нечто, выраженное посредством умолчания. Этот принцип распространяется и на формы молчания в романе *Преступление и наказание*, которые, однако, еще не становились объектом специальных исследований. Молчание в романе *Преступление и наказание* рассматривалось как выражение «метафизических» отношений персонажей (Исупов 2003). Были также сделаны ценные наблюдения о молчании Сони, то как образце «святого молчания» (Stuchebrukhov 2009), то как отражении эволюции ее характера (Blake 2006). Интересно заметить, что молчание Сони проявляется не в утаенных словах и невысказанных репликах, а в конкретных жестах, которые, совершаясь молча, обретают глубокое и таинственное значение: "молча" Соня кладет на стол деньги, в первый раз заработанные проституцией; "молча" она достает из ящика кресты из меди и кипариса и подносит один из них к груди Раскольникова; в Сибири Соня "молча" протягивает Раскольникову Евангелие, о котором он просил ее. Молчание Сони – в ее природе, это образ существования, которым определяется каждое ее действие, и его суть не в сокрытии неких смыслов, а, напротив, в том, чтобы подчеркнуть значение самого жеста. Безмолвный жест Сони – это святилище, через которое открывается Истина.

Молчание Сони также может быть отправной точкой для анализа молчания Раскольникова, которое, наоборот, является противоречивым и загадочным: иногда герой словно страшится молчания и усматривает в нем скрытое обвинение, а иногда ему кажется, что этот разрыв в коммуникации необходимо заполнить словами. В иных случаях он молчит намеренно, показывая таким образом свое желание отделиться от всех. Разумихин говорит о нем «он на все отмалчивается», он – единственный из персонажей, о ком в романе сказано «он молчит упорно». В отличии от молчания Сони, формы молчания Раскольникова почти полностью ускользнули от внимания критиков. Не совсем убедительной представляется единственная посвященная этой теме статья, чей автор видит в молчании Раскольникова признаки его будущего духовного обновления, слишком вольно, на наш взгляд, проводя параллели с молитвенным молчанием монаха или аскета (Коробова 2014). Хотя в романе действительно прослеживается эволюция форм молчания Раскольникова, их анализ требует осторожности, дабы не впасть в соблазн определения "раз и навсегда" той реальности, в которой у самого Достоевского «ничего не кончено». Следует принять многозначность этого молчания, видеть в нем «страшную загадку», которую, пожалуй, невозможно разгадать. Эта загадка – внутренний мир персонажа, который колеблется между замкнутостью на себе и обращением к другому, между потребностью выразить себя и пониманием невозможности полноценного и окончательного самовыражения. В настоящей статье предлагается рассмотреть эту проблему поэтапно, принимая во

внимание два уровня функционирования молчания в *Преступлении и наказании*: во-первых, как выразительной техники, используемой Достоевским для усиления драматического эффекта некоторых сцен и передачи тончайших оттенков состояния персонажей, и, во-вторых, как метафоры перерождения Раскольникова. Различные формы молчания, к которым прибегает Раскольников на протяжении всего романа, отражают этапы его трагического пути от "молчания-оружия" к "молчанию-диалогу", от самоутверждения к утверждению существования другого, к тому «Ты еси», которое является фундаментальным принципом этического и художественного мировоззрения Достоевского (Иванов 1987).

Театральность молчания

От Дмитрия Мережковского до Вячеслава Иванова, от Михаила Бахтина до Джорджа Стайнера – многие ученые обращались к проблеме драматического начала в творчестве Достоевского. Анализ *Преступления и наказания* с этой точки зрения кажется тем более продуктивным, если учесть, что на ранних этапах работы над романом Достоевский предполагал вести повествование от первого лица, и лишь позднее выбрал повествование в третьем лице, с точки зрения всезнающего, но невидимого рассказчика (ПСС 7, 148-49). На самом деле, все черновики и подготовительные материалы к трем редакциям романа содержат явные следы драматургических наклонностей Достоевского, что проявляется как в характеристиках персонажей, по форме напоминающих авторские или режиссерские ремарки[2], так и в отдельных заметках, которые позволяют предположить возможную идею сценического воплощения. Так, о Раскольникове сказано: «В художественном исполнении не забыть, что ему 23 года» (ПСС 7, 155). Подкрепляет это впечатление и особое внимание писателя на разных этапах работы к молчаливым паузам: это могут быть и заметки на полях (там же, 166), и настоящая театральная пауза между репликами персонажей (там же, 210). Следовательно, молчание, наравне с освещением, звуками, жестами и взглядами, относится к категории театральных эффектов, тех *coups de théâtre,* с помощью которых, как отмечал уже Вячеслав Иванов, выражается внутреннее напряжение «романа-трагедии» Достоевского (Иванов 1987, 494). В связи с этим обращает на себя внимание продолжительность некоторых пауз в *Преступлении и наказании*. Достоевский намеренно растягивает молчание героев в моменты высшего драматического напряжения, иногда используя его, чтобы усилить ключевые параллелизмы: молчание, следующее за неожиданным признанием Николая в кабинете Порфирия Петровича, длится десять секунд, – но гораздо дольше, десять минут, продлится молчание после

[2] См. подготовительные материалы к третьей редакции романа: «Исповедь Соне, что "я сам злодей". – Сделана без особой чувствительности» (ПСС 7, 167).

обвинения Порфирием Петровичем истинного виновника преступления в шестой части романа.

От чего же зависит наступление молчания и его возможная длительность? В некоторых случаях молчание – это волевое решение, намеренный характер которого подкрепляется такими выражениями, как «он решился молчать», «упорно молчал» и т.п. Но в молчании может проявляться и реакция персонажа на внешние, не зависящие от его воли события: это молчание может быть вызвано смущением или волнением, чувством удивления, замешательства, страха перед непредвиденным, неожиданным, непонятным на первый взгляд событием. Можно найти целый ряд примеров подобного рода молчания: в первой части романа бессвязные слова Мармеладова о новом пришествии Христа заставляют замолчать остальных посетителей распивочной. Во второй части романа за неожиданным явлением Лужина в «морской каюте» Раскольникова следует молчание, которое разрешается минуту спустя, как только Лужин понимает, что не стоит напускать на себя слишком важный вид и происходит "смена декораций". В этом эпизоде особенно заметно сходство между молчанием и театральными паузами, следующими до или после коротких повествовательных вставок, которые, как выявил Мережковский (2000, 143), служат у Достоевского ремарками к разворачивающейся драме: тесное сценическое пространство «каюты» и взгляды, которыми обмениваются трое – Лужин, Раскольников и Разумихин – готовят почву для ссоры, вспыхивающей между Раскольниковым и женихом его сестры. Продолжительность молчания пропорциональна времени, которое требуется, чтобы оправиться от первого впечатления и найти рациональное объяснение произошедшему: чем сильнее потрясение, тем дольше будет длиться молчание, как показывают паузы сначала после признания Миколки, а затем после обвинения, выдвинутого Порфирием Петровичем против Раскольникова. Обычно за этим следует попытка персонажа вернуть себе контроль над ситуацией, восстановить состояние нормальности, позволяющей справиться с потрясением – посетители распивочной насмехаются; Лужин осваивается в окружающей обстановке; Порфирий Петрович выгоняет всех из комнаты; Раскольников шепчет «Это не я убил».

Это молчание чем-то напоминает гоголевский процесс "окаменения", который, согласно Юрию Манну, происходит при столкновении персонажа со «странностью», с «перебоем в обыденном и естественном течении жизни» (Манн 1988, 233): в повседневные обстоятельства и события вмешивается нечто сверхъестественное, и это вызывает в человеке страх. В ряде исследований рассматривалось периодическое вмешательство "внешних" сил в судьбы персонажей *Преступления и наказания.* Самым известным его признаком становится наречие 'вдруг': неслучайно Владимир Топоров обращает внимание на частоту употребления, наряду с наречием 'вдруг', прилагательного 'странный', которое помогает создать атмосферу внезапности, обманутых ожиданий, непредсказуемого развития элементов структуры романа (Топоров 1995, 200). Подобным обра-

зом, в *Преступлении и наказании* молчание часто становится реакцией на внезапную странность, на вмешательство загадочной посторонней силы, под воздействием которой события меняют ход, и персонаж впадает во временный ступор. В этом смысле показательна сцена в полицейской конторе, куда Раскольникова вызывают сразу после убийства и где он теряет сознание от напряжения. Его состояние вызывает среди присутствующих внезапное и «странное», по определению рассказчика, молчание, под воздействием которого Раскольников спустя несколько минут почувствует, как страх охватывает его «с ног до головы». Аналогичная ситуация повторяется в сцене, где мещанин называет Раскольникова убийцей, и тот чувствует, как в наступившем вслед за этим молчании его тело неумолимо слабеет и деревенеет:

> – Убивец! – проговорил он вдруг тихим, но ясным и отчетливым голосом… Раскольников шел подле него. Ноги его ужасно вдруг ослабели, на спине похолодело, и сердце на мгновение как будто замерло; потом вдруг застукало, точно с крючка сорвалось. […] Тихим, ослабевшим шагом, с дрожащими коленами и как бы ужасно озябший воротился Раскольников назад и поднялся в свою каморку. Он снял и положил фуражку на стол и минут десять стоял подле, неподвижно. Затем в бессилии лег на диван и болезненно, с слабым стоном, протянулся на нем; глаза его были закрыты. Так пролежал он с полчаса (ПСС 6, 209-10).

Аналогия между этим типом молчания и окаменением также прослеживается, если принять во внимание, что в *Преступлении и наказании* персонажи прерывают молчание с огромным трудом, словно за непосредственной причиной этого молчания скрывается загадочная и подчиняющая себе сила: подобное усилие требуется Лужину, когда он приходит к Раскольникову в комнату во второй части романа; в третьей части усилие над собой приходится делать Разумихину, когда он, «сильно озабоченный», идет с Зосимовым, только что отпускавшим комплименты Дуне; робко решается преодолеть молчание мать Раскольникова, замечая, что комната сына похожа на могилу. В четвертой части романа, когда в комнате собираются Размихин, Лужин, Дуня и Пульхерия Александровна, сам Раскольников пытается прервать невыносимое для себя молчание и сообщает о визите Свидригайлова.

Однако, если установить обстоятельства, в которых наступает молчание, относительно просто, то намного сложнее выявить его содержание. За редкими исключениями, молчание не подразумевает определенной темы, герои романа не молчат *о чем-либо*. Из этого можно заключить, что значение молчания в романе не может быть сведено к значению глаголов *врать, не говорить* или даже *умалчивать-умолчать*. Иными словами, молчание персонажей *Преступления и наказания* – не столько с утайкой, сколько с намеком; это молчание подсознательно призвано не скрыть, а, напротив, обнаружить правду, даже в тех случаях, когда персонаж старается спрятаться за ним как за стеной. Даже упорное молчание Раскольникова нельзя

приравнять к уклонению от диалога или прекращению диалога: напротив, оно дополняет разговор и вынуждает как персонажа-собеседника, так и нас, читателей, биться над причинами этого молчания. Убедиться в этом можно во время трех встреч с Порфирием Петровичем, которые Бахтин (2002, 73) называет «подлинными и замечательными полифоническими диалогами». В этой полифонии молчание играет роль не менее важную, чем слово. Рассмотрим второй разговор из четвертой части романа. Долго готовясь в полицейской части к визиту в кабинет пристава, Раскольников переживает приступ ярости и ненависти к нему и пытается совладать со своими чувствами, напуская на себя холодный вид и обещая себе «как можно больше молчать». Затем между ним и Порфирием Петровичем разыгрывается настоящая дуэль – лишь внешне словесная. На более глубоком уровне этот диалог ускользает от вербального обмена, он соткан из взглядов, подмигиваний, усмешек, и особенно из молчаливых пауз, во время которых Раскольников пытается спланировать ответный ход, скрывая свои истинные мысли. Этот «реальный план», который Бахтин противопоставляет «разыгрываемому плану» (Бахтин 2002, 291) скрывается в невыраженном, в том внутреннем голосе Раскольникова, который Порфирий Петрович пытается вывести на поверхность, и который, как кажется, сам Раскольников иногда отчаянно хочет облечь в слова. Перед людским правосудием он использует молчание для защиты и нападения в игре, где ставкой становится фатальное *проговориться*:

> Но он все-таки решился молчать и не промолвить слова до времени. Он понял, что это самая лучшая тактика в его положении, потому что не только он не проговорится, но, напротив, раздражит молчанием самого врага, и, пожалуй, еще тот ему же проговорится (ПСС 6, 262).

Здесь Раскольников словно держится за молчание как за единственную возможную помеху признанию: это упрямое, волевое молчание, а потому оно настолько противоестественно, что вынуждает героя «собрать все силы», напрячь каждый нерв в теле, чтобы фатальное слово не выскользнуло из его уст. Возможно, однако, выстроить эволюцию молчания Раскольникова в романе по мере того, как он проходит путь от изоляции после убийства до восстановления контакта с другими. Для того, чтобы осветить эту эволюцию, стоит кратко остановиться на значении молчаливого взгляда в *Преступлении и наказании*.

Молчаливый взгляд Раскольникова

Молчание в тексте *Преступления и наказания* сорок два раза выражено в форме деепричастия *молча*. В языке Достовского деепричастные обороты используются широко, и не только в *Преступлении и наказании*: «нетерпеливое деепричастие» (Карякин 2009, 292) позволяет сократить время, показать героя, занятого одновременно двумя или более действиями и ускорить темп повествования. Как отмечает Дж. Стайнер, восприятие вре-

мени у Достоевского почти драматургическое: концентрация большого количества действий в кратком отрезке времени увеличивет напряжение и усиливает эффект ударов и коллизий, которые постоянно обрушиваются на персонажей, лишая их всякой надежды на покой (Steiner 1995, 149). Молчание, выраженное деепричастием *молча*, является не самостоятельным действием, а способом производства других действий; более того, оно увеличивает выразительный потенциал этих действий, придавая им дополнительные оттенки смысла. Какие же действия выполняются в молчании? Хотя глагол 'замолчать' по логике предполагает готовность слушать, лишь в одном случае деепричастие *молча* употреблено рядом с глаголом чувственного восприятия, связанным со слухом (в сцене, где Раскольников «молча и с отвращением» слушает излияния Катерины Ивановны и ее гостей на поминках по Мармеладову). В *Преступлении и наказании* нет явных признаков готовности слушать, по идее подразумеваемой молчанием. Например, Соня выслушивает признание Раскольникова «очень внимательно», но не в молчании: она постоянно перебивает его, внося свой вклад в "диалогизацию" его идеи.

Молчание в *Преступлении и наказании,* таким образом, может быть способом не столько слушать, сколько смотреть. Персонаж Достоевского наблюдает, изучает, всматривается в собеседника «пристально», «твердо», «упорно», «недоверчиво» и «молча». Из всех персонажей именно Раскольников чаще всего общается молчаливым взглядом: его взгляд способен волновать душу того, на кого обращен, с его помощью можно не только бросить вызов, но и попросить о помощи. Взгляд Раскольникова отражает его внутреннюю борьбу между попыткой избежать судебного наказания (*молчать*) и потребностью признаться (*выговорить*). Примеры взглядов, в которых отражаются эти колебания, можно найти в разговоре с Заметовым в "Хрустальном дворце" во второй части романа, и в сцене молчаливого признания Соне в пятой части.

Разговор между Раскольниковым и Заметовым в трактире сопровождается взглядами и подмигиваниями, которые значат больше, чем слова. Раскольников смотрит на Заметова, нервно вздрагивая, ему неудержимо хочется хохотать, насмехаться, что ввергает собеседника в растерянность и заставляет его едва ли не окаменеть. И когда Раскольников дерзко "дает показание" Заметову о том, что интересовался убийством старухи-процентщицы, повисает тишина, подобная рассмотренным выше в сценах с Мармеладовым и Лужиным. Это молчание длится невыносимо долго, и Заметов пытается прервать его, притворившись равнодушным:

> Заметов смотрел на него прямо в упор, не шевелясь и не отодвигая своего лица от его лица. Страннее всего показалось потом Заметову, что ровно целую минуту длилось у них молчание и ровно целую минуту они так друг на друга глядели.
> – Ну что ж, что читали? – вскричал он вдруг в недоумении и в нетерпении (ПСС 6, 125).

В этой сцене молчаливые взгляды Раскольникова, как и его истеричный смех, становятся частью беспорядочной стратегии защиты и нападения, которой он придерживается после убийства и которая лишь сугубляет процесс распада личности, заметный в те моменты, когда его внезапно охватывает странная апатия:

> Оба замолчали. После внезапного, припадочного взрыва смеха Раскольников стал вдруг задумчив и грустен. Он облокотился на стол и подпер рукой голову. Казалось, он совершенно забыл про Заметова. Молчание длилось довольно долго (ПСС 6, 126).

Кульминацией диалога между Заметовым и Раскольниковым, после подробного рассуждения последнего о том, как он повел бы себя, будь он убийцей старухи, становится еще один долгий молчаливый взгляд, за которым следует частичное признание:

> Он склонился к Заметову как можно ближе и стал шевелить губами, ничего не произнося; так длилось с полминуты; он знал, что делал, но не мог сдержать себя. Страшное слово, как тогдашний запор в дверях, так и прыгало на его губах: вот-вот сорвется; вот-вот только спустить его, вот-вот только выговорить!
> – А что, если это я старуху и Лизавету убил? – проговорил он вдруг и – опомнился (ПСС 6, 128).

«Страшное слово» – фатальное признание «я убил», которое вот-вот произнесет Раскольников – словно начинает жить собственной жизнью почти против его воли. В *Преступлении и наказании* лексико-семантическое поле глагола *убить* поддерживается либо глаголами, которые подчеркивают чрезвычайную сложность признания в преступлении, либо такими глаголами, как *сорваться, слететь,* которые передают внезапность движения, порыв, противоположный значению контроля, связанному с глаголом *молчать*. Та же непреодолимая потребность признаться пронизывает диалог Раскольникова и Сони в пятой части романа. Однако здесь взгляд Раскольникова меняется: если в нем и сохраняется настойчивость и сосредоточенность, которые присутствовали во время разговора с Заметовым, то полностью уходит вызов. В его взгляде выражается, главным образом, потребность восстановить связь с ближним, выйти из состояния разобщенности, в которое ввергло его преступление. Именно благодаря любящему взгляду Сони Раскольников понимает, что пора решиться на признание, трижды обозначенное глаголом *выговорить*:

> Вдруг он побледнел, встал со стула, посмотрел на Соню и, ничего не выговорив, пересел машинально на ее постель. [...]
> Что с вами? – спросила Соня, ужасно оробевшая. Он ничего не мог выговорить. [...] Стало невыносимо: он обернул к ней мертво-бледное лицо свое; губы его бессильно кривились, усиливаясь что-то выговорить (ПСС 6, 314).

Это *выговаривание* происходит в молчании, а не на словах. В безмолвном, отчаянном и настойчивом взгляде Раскольникова Соня угадывает правду. Немой разговор глазами Раскольникова и Сони в этой сцене совсем не похож на рассмотренный выше диалог между Раскольниковым и Заметовым. Там Раскольников с помощью взгляда провоцирует оппонента, запутывает его и отводит от себя подозрения, играя в опасную игру, над которой он сам не властен, и которая только усугубляет его психическое состояние: выйдя из “Хрустального дворца”, после столкновения с Разумихиным, которого он в ярости прогоняет, Раскольников, глядя на пламенеющий закат у канала, переживает галлюцинацию. С Соней Раскольников не «играет»[3]. С ней он использует безмолвный взгляд не для того, чтобы скрыть, а для того, чтобы сообщить то, чего не может сказать вслух. Он просит Соню прочесть это в его глазах, и самой Соне нужно еще раз заглянуть в них, чтобы удостовериться, что она поняла его правильно. В пронзительном взгляде Сони есть нечто метафизическое, нечто, что, как сообщает рассказчик, превосходит ее саму:

> Даже потом, впоследствии, когда она припоминала эту минуту, ей становилось и странно, и чудно: почему именно она так сразу увидела тогда, что нет уже никаких сомнений (ПСС 6, 316).

С помощью безмолвного взгляда Раскольников позволяет Соне «проникнуть» (см. Иванов 1987, 502) в себя: позволить Соне “войти” – первый шаг Раскольникова к тому, чтобы найти “выход” из солипсической замкнутости. Тем не менее, Раскольников еще не готов принять последствия этого немого обмена взглядами: пролив две слезы после обещания Сони не оставить его, он вновь занимает оборонительную позицию, прячась за «презрительным» молчанием (ПСС 6, 322).

Молчание как смирение

Принятие Раскольниковым своей доли совпадает с сущностной переменой его молчания в эпилоге романа. Первой упоминает об этом Соня в письме к близким Раскольникова, рассказывая о его болезни и о том, что он «всех чуждается» и «молчит по целым дням» (ПСС 6, 419). Но в дальнейшем, когда речь идет об отношениях Раскольникова с другими каторжниками, заметно, как изменился характер этого молчания. Это уже не орудие защиты от других – напротив, на смену отчаянным попыткам защититься приходит спокойное, покорное молчание, с которым Раскольников переносит, никак не реагируя, презрение других каторжников:

[3] Тут я не совсем соглашаюсь с Исуповым. Об этой же сцене он пишет: «Раскольников буквально навязывает Сонечке “игру в молчанку”, не решаясь на прямое признание и называя себя в третьем лице. В игру включается поэтика “мысленного взгляда”, “говорящих глаз”, вопрошающей мимики – вся провокативная сценография внутреннего “катехизиса”» (См. Исупов 2003, 36).

> Он никогда не говорил с ними о боге и о вере, но они хотели убить его, как безбожника; он молчал и не возражал им. Один каторжный бросился было на него в решительном исступлении; Раскольников ожидал его спокойно и молча: бровь его не шевельнулась, ни одна черта его лица не дрогнула (там же).

Это молчание Раскольникова имеет сходство с молчанием Сони, с тем религиозным молчанием, о котором Малкольм Джонс пишет: «It is not a vacuum that lies beyond the silence but an infinite richness of intertextual allusion» (Jones 2005, 63). Это не просто отсутствие слов – сознательное, намеренное, просчитанное: это новая человеческая позиция, к которой Раскольников приходит почти против воли, это готовность "опустошиться", уступая место для другого. Раскольников отступает перед этой формой молчания, как только преодолевает узкие рамки эгоцентризма. Переставая жить «как-то опустив глаза» (ПСС 6, 418), он осознает, какая пропасть отделяет его от других заключенных, людей из народа, которые способны испытывать невозможную для него привязанность к жизни. В долгом и мучительном процессе обновления Раскольников выказывает первые признаки мягкого смирения. Оно словно передается ему от Сони или "заражает"[4] его, словно он, наконец, смог произнести «Ты еси» (Иванов 1987, 502-3). Это сопроникновение или самоотождествление с Соней определяет поведение Раскольникова не только с другими заключенными, но и с самой Соней в сцене у реки. Несмотря на отсутствие реплик, сцена представляет собой полноценный безмолвный диалог – диалог, который развивается в жестах, от трепетного соединения рук до рыданий Раскольникова, обнимающего колени Сони. Здесь молчание перестает быть альтернативой вербальной форме коммуникации и становится насущной потребностью, перед которой любые слова излишни: «Они хотели было говорить, но не могли» (ПСС 6, 421).

Случай Раскольникова привел нас к последней и самой высокой задаче, которую у Достоевского выполняет молчание. От молчания-оружия, которое используется как альтернатива настоящему диалогу, по ходу действия Раскольников прибегает к диалогам, в которых «слово с лазейкой» (Бахтин 2002, 259-60) чередуется с молчанием-признанием и в конце концов приходит к молчанию-диалогу. Это молчание, которое не нуждается в заполнении словами, потому что в нем сосредоточен их самый сокровенный смысл, оно заполняет разрыв между словами и полностью восполняет потребность в коммуникации. Это молчание не только становится неотъемлемой частью диалога между "я" и "ты", но и оберегает самое ценное достижение этого диалога, в котором раскрывается и зреет самосознание персонажа. Уступая жизни, Раскольников отказывается от диалектики.

[4] О «заразительном» молчании пишет Бердяев по поводу кроткого молчания Христа, которое «убеждает и заражает сильнее, чем вся сила аргументации Великого Инквизитора» (Бердяев 1923: 196).

Молчание, а не слово, является кульминацией внутреннего становления героя, высшим выражением того самоотречения, которое предшествует обновлению. Но что же ожидает героя за этим кротким молчанием? Это остается «страшной загадкой». Апофатическое заключение романа напоминает нам о том, что «в действительности ничего не кончено»:

> Но тут уж начинается новая история, история постепенного обновления человека, история постепенного перерождения его, постепенного перехода из одного мира в другой, знакомства с новою, доселе совершенно неведомою действительностью. Это могло бы составить тему нового рассказа, – но теперешний рассказ наш окончен (ПСС 6, 422).

Цитируемая литература

Blake, Elizabeth A. 2006. "Sonya, Silent No More: A Response to the Woman Question in Dostoevsky's *Crime and Punishment*." *The Slavic and East European Journal* 50 (2): 252-71.

Capaldo, Mario. 2011. "In che lingua tace Gesù davanti al Grande Inquisitore?" In *Uomini, opere e idee tra Occidente europeo e mondo slavo. Scritti offerti a Marialuisa Ferrazzi*, a cura di Adalgisa Mingati, Danilo Cavaion, Claudia Criveller, 77-94. Trento: Università degli Studi di Trento – Dip. di Studi Letterari, Linguistici e Filologici.

Grillaert, Nel. 2011. "«Raise the People in Silence»: Traces of Hesychasm in Dostoevsky's Fictional Saint Zosima." *Dostoevsky Studies* 15: 47-88.

Jens, Benjamin C. 2016. "Silence and Confession in *The Brothers Karamazov*." *The Russian Review* 75 (1): 51-66.

Jones, Malcolm. 2005. *Dostoevsky and the Dynamics of Religious Experience.* London: Anthem Press.

Papadopoulos, Chloe S. 2021. "Speaking Silently and Overnarrating in Fyodor Dostoevsky's *Krotkaia*." *Dostoevsky Studies* 24: 17-40.

Skakov, Nariman. 2009. "Dostoevsky's Christ and Silence at the Margins of the Idiot." *Dostoevsky Studies* 13: 121-40.

Spektor, Alexander. 2013. "From Violence to Silence: Vicissitudes of Reading (in) *The Idiot*." *Slavic Review* 72 (3): 552-72.

Steiner, George. 1995. *Tolstoj o Dostoevskij*. Milano: Garzanti.

Stuchebrukhov, Olga. 2009. "Hesychastic ideas and the concept of integral knowledge in *Crime and Punishment*." *Dostoevsky Studies* 13: 77-91.

Арутюнова, Нина Д. 2000. "Феномен молчания." *Язык о языке*, под ред. Нины Д. Арутюновой, 417-36. Москва: Языки русской культуры.

Бахтин, Михаил М. 1979. "Из записей 1970-1971 годов." В кн. Михаил М. Бахтин, *Эстетика словесного творчества,* сост. С.Г. Бочаров, примеч. С.С. Аверинцев и С.Г. Бочаров, 336-60, Москва: Искусство.

Бахтин, Михаил М. 2002. *Проблемы поэтики Достоевского.* В кн. Михаил М. Бахтин, *Собрание сочинений*, в 7 тт., т. 6, 7-300; 466-505. Москва: Русские словари. Языки славянских культур.

Бердяев, Николай А. 1923. *Миросозерцание Достоевского*. Прага: YMCA Press.

Иванов, Вячеслав И. 1987. *Достоевский. Трагедия – Миф – Мистика.* В кн. Вячеслав И. Иванов, *Собрание сочинений*, в 4 тт., т. 4, 483-588. Брюссель: Foyer Oriental Chrétien.

Исупов, Константин Г. 2003. "Метафизика общения." *Достоевский и мировая культура*, альманах № 19, гл. ред. Карен А. Степанян, 19-40. Санкт-Петербург: Серебряный век.

Карякин, Юрий Ф. 2009. *Достоевский и Апокалипсис*. Москва: Фолио.

Коробова, Марина М. 2014. "Размышления о глаголе *молчать* в связи со *Словарем языка Достоевского*." В кн. *Слово Достоевского. Идиостиль и картина мира*, под общей ред. Елены А. Осокиной, 302-9. Москва: ЛЕКСРУС.

Манн, Юрий В. 1988. *Поэтика Гоголя*. Москва: Художественная литература.

Мережковский, Дмитрий С. 2000. *Л. Толстой и Достоевский*. Москва: Наука.

Топоров, Виктор Н. 1995. "О структуре романа Достоевского в связи с архаическими схемами мифологического мышления." В кн. Виктор Н. Топоров, *Миф. Ритуал. символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического. Избранное*, 193-258. Москва: Прогресс - Культура.

Фокин, Павел Е. 2003. "Жест молчания в поэме Ивана Карамазова *Великий инквизитор*." *Достоевский и мировая культура*, альманах № 19, гл. ред. Карен А. Степанян, 59-66. Санкт-Петербург: Серебряный век.

Эпштейн, Михаил Н. 2006. *Слово и молчание: метафизика русской литературы*. Москва: Высшая школа.

Парадокс женского сексуального желания в *Преступлении и наказании*: к вопросу о женской груди[1]

Сара Дикинсон

Соня Мармеладова – жертвенная проститутка, продающая свое тело, чтобы прокормить младших братьев и сестер, – персонаж парадоксальный. Анализ противоречий, характеризующих персонажа, заставляет задуматься о том, насколько в целом парадоксальна трактовка женской сексуальности в текстах Достоевского. Например: испытывает ли Соня сексуальное желание? На первый взгляд – нет: она испытывает только "чистую" и "христианскую" любовь; и если в какой-то момент концепцию "ненасытности" можно ассоциировать с Соней, то только в смысле «*ненасытимого* сострадания»[2] (ПСС 6, 243). Таким образом, потенциальный намек на ее сексуальные наклонности сразу же корректируется и становится описанием ее моральных качеств.

Хотя мы хорошо знакомы с парадоксальностью этого персонажа, в котором соединяются добродетель с вынужденным пороком, с секс-работой, нам не всегда видно, что в нем находит выражение и странная двойственность Достоевского в отношении сексуального желания вообще – и особенно, хотя и не исключительно, *женского* сексуального желания. В его произведениях женское желание часто или отсутствует, или недоо-

[1] Автор сердечно благодарит Риву Евстифееву за ценные замечания к черновой версии этой статьи.

[2] Выделение Достоевского.

Sara Dickinson, University of Genoa, Italy, sara.dickinson@unige.it, 0000-0002-8333-0528

Referee List (DOI 10.36253/fup_referee_list)
FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Sara Dickinson, *The Paradox of Female Sexual Desire in Crime and Punishment: On the Question of the Female Breast*, © Author(s), CC BY 4.0, DOI 10.36253/979-12-215-0122-3.14, in Dar'ja Farafonova, Laura Salmon, Stefano Aloe (edited by), *F.M. Dostoevsky: Humor, Paradoxality, Deconstruction*, pp. 153-165, 2023, published by Firenze University Press, ISBN 979-12-215-0122-3, DOI 10.36253/979-12-215-0122-3

ценивается. Здесь наш анализ сосредоточится на *Преступлении и наказании*, а также на двух других ранних произведениях (*Бедные люди*, *Игрок*), но тема, естественно, находит продолжение и в других произведениях Достоевского. Тут и там мелькают какие-то похотливые проститутки, встречаются и различные "эмансипированные" женщины, сбегающие из родительского дома, чтобы свободно общаться со своими любовниками, но даже они, по видимости, испытывают чувство любви, не омраченное явным сексуальным желанием. За редким исключением, желание, которое движет сюжетами Достоевского, – мужское. *Преступление и наказание* находится вполне в рамках этой тенденции: и Соня-секс-работница, и Дуня-красавица привлекают к себе мужское желание, не выражая своего собственного.

Конечно, сдержанность в описании женского сексуального желания не удивительна для литературы XIX века: наоборот, целомудрие и непорочность – это ровно то, чего ожидает читатель. Но все-таки собственная стратегия Достоевского вполне очевидна. В *Преступлении и наказании* мы не найдем даже самого слова 'проститутка', а только косвенные намеки на секс-работу: замечание Мармеладова, что его дочь «по желтому билету пошла» (ПСС 6, 14), утверждения самой Сони, что «я великая, великая грешница!» (там же, 246) и понятие «продажная камелия» в финальном сне Свидригайлова (при тщательном уточнении, что она «из француженок»: ПСС 6, 393)[3]. Достоевский предпочитает намеки на внешний вид проституток и на особую семиотику секс-работы, связанную с ярким нарядом, бросающимися в глаза украшениями, выразительными декольте.

Иными словами, у Достоевского свой собственный, весьма своеобразный подход к женскому сексуальному желанию и к женскому телу. Это, кажется, не только свойственная эпохе скромность или сдержанность, но более сильное и индивидуальное чувство. Мы знаем, что Достоевский был в каком-то смысле в авангарде своей эпохи в отношении к женщинам и даже в некотором роде феминистом[4], то есть сторонником женской самореализации, о чем свидетельствуют как его публицистика, так и его художественная проза. Достоевский часто выступает в защиту доступа

[3] Конечно, лингвистическая сдержанность в целом свойственна русским печатным текстам в этот период, но все-таки интересно сравнить упоминания проституции в романе Достоевского с подобными моментами в романе Элизабет Гаскелл *Мери Бартон*, опубликованном самим Достоевским в журнале *Время* в 1861 году. Здесь видно, что русский текст деликатно избегает таких резких терминов, как 'проститутка' и 'проституция', но в то же время видно и то, что переводчица Елизавета Бекетова (бабушка Александра Блока) сумела найти более эксплицитные обороты, чем у Достоевского, во фрагментах, посвященных этой теме, например: «уличные потаскушки» (Гаскелл 1861: 2, 529), «отверженная, продажная тварь» (там же 4, 282), «те несчастные, что шатаются по улицам» (там же 5, 237) и «кто воровать, кто просить милостыню, кто продавать себя» (там же 5, 238).

[4] По словам Светланы Греньер, Достоевскому присущ «диалогический христианский феминизм» (Grenier 2001, 136).

женщин к образованию и вообще борется за более полный спектр жизненных возможностей для них. Тем не менее, не удивительно, что мы находим и противоречия в его феминизме, который оказывается тесно переплетен с очевидным (и вполне ожидаемым для своего времени) сексизмом.

Мы знаем и то, что в жизни отношения автора с женщинами не всегда были столь демократичными, как можно предположить, читая его феминистические комментарии, ни столь целомудренными, как можно думать, читая *Преступление и наказание*. Поражает, например, его любовная история с Аполлинарией Сусловой в начале 60-х годов. Как сторонник феминистического решения женского вопроса и человек, побывавший из-за своих воззрений на каторге, Достоевский, вернувшийся в 1859 г. из Сибири в столицу, стал любимцем молодых прогрессистов и студенческих кругов. Здесь, кажется, он встретился с молодой "эмансипаткой" и начинающей писательницей Аполлинарией Сусловой, первые работы которой опубликованы им самим в журнале *Время*[5]. В какой-то момент между молодой интеллигенткой и знатным литератором старше ее лет на двадцать зародились любовные отношения. Хорошо известна история о том, как Достоевский однажды сбежал к ней на свидание в Париж, опоздав на несколько дней из-за того, что по дороге, в Германии, его задержали азартные игры; приехав, он застал Суслову в полном расстройстве из-за другой любовной истории, в которую она тем временем была вовлечена. Несмотря на турбулентность их отношений, Достоевскому и Сусловой удалось отправиться вместе в поездку в Италию, где они старались скрывать свои настоящие отношения от случайно встреченного в Неаполе Герцена, например, чтобы о них не узнала жена Достоевского, медленно умиравшая от туберкулеза в России (Суслова 1994, 137).

Этим примером мы подчеркиваем, что на страницах романов Достоевского присутствует не просто стандартная и свойственная литературе XIX века (да и более ранних эпох) тема женской целомудренности, но и раскрытие ее писателем, который был знаком – лично и физически – с любовью эмансипированных женщин. Все-таки в литературной вселенной Достоевского открытое занятие любовью скорее происходит с проститутками (или с жертвами сексуального насилия), чем с эмансипаткой, – по крайней мере в *Преступлении и наказании*, где ощущается опасность женской сексуальности – опасность, которая объективируется в женской телесности.

На наш взгляд, Достоевский испытывает особые трудности с телесностью именно физически привлекательных женщин, образ которых появляется на его страницах только частично и довольно редко. К тому же,

[5] А.П. Суслова родилась в 1840 году, а Достоевский в 1821 году. В журнале *Время* она опубликовала повести *Покуда* (1861) и *До свадьбы: из дневника одной девушки* (1862), а в *Эпохе* Достоевского – *Своей дорогой* (1864). Четвертая повесть, *Свой и чужой*, была напечатана посмертно вместе с ее дневником в 1928 году.

как мы заметили (и еще увидим в дальнейшем), он фактически подавляет женское желание в своих произведениях. Главная трудность при попытке понять сексуальную сторону его героинь заключается в том, что сам Достоевский, будучи почти так же целомудрен, как и они, не очень нам в этом помогает. Возьмем для примера изображение тела и желания в образах Сони и Дуни.

О проблеме желания у Сони мы уже говорили, но как она выглядит, привлекает ли она, вызывает ли сексуальное желание у других? Разумеется, да, если иметь в виду внешнюю привлекательность, поскольку ее внутренние качества в тех мужчинах, которые способны их заметить, могут вызывать только уважение. С физической точки зрения, как мы понимаем, Соня красива, она описана как «довольно хорошенькая блондинка, с замечательными голубыми глазами» (ПСС 6, 143), и тем привлекает двоих мужских персонажей в тексте, но при этом она маленькая, худенькая, бледная, робкая, то есть похожа на тех детей, жертв нищеты, жестокости и сексуального насилия, которых так много у Достоевского. И хотя в его сумрачном мире есть немало людей, которые были бы рады вступить в сексуальные отношения с уязвимыми несовершеннолетними девушками, читателю не предлагается встать на их сторону. На самом деле, как нам известно, Соня не приспособлена к проституции ни морально, ни физически. Самым сексуальным атрибутом ее внешности является ее рабочая одежда, ведь она одевается «с ярко и позорно выдающеюся целью» (ПСС 6, 143), хотя это полностью противоречит ее личным наклонностям. В качестве ее противоположности можно привести пример Луизы Ивановны, содержательницы притона, с которой Раскольников встречается в полицейской конторе и у которой тело и поведение куда больше соответствуют традиционному представлению о секс-работнице: это «дама, очень полная и багрово-красная, с пятнами, видная женщина, и что-то уж очень пышно одетая, с брошкой на груди, величиной в чайное блюдечко» (там же, 75). Описание ее полной, пышущей здоровьем и чувственностью фигуры и бросающейся в глаза брошки предлагают читателю вообразить, что она наделена пышной грудью, а «пятна» на ее лице напоминают о ее моральных “пятнах” и недостатках.

Дуня физически отличается от Сони: о ней говорится, что она высокого роста и «стройная» – прилагательное, предполагающее, что все части ее тела пропорциональны *comme il faut*, хотя ни одна из них конкретно не упоминается в романе. Еще одно свидетельство ее физической красоты – тот факт, что не менее четырех мужских персонажей реагируют с нескрываемым удивлением на ее внешнюю привлекательность. Но Дуня, как и Соня, исключительно целомудренна. Как мы помним, Свидригайлов описывает ее безупречность как невероятную и даже опасную: «Авдотья Романовна целомудренна ужасно, неслыханно и невиданно. [...] Она целомудренна, может быть, до болезни [...], и это ей повредит» (ПСС 6, 365). Несомненно, то же самое можно отнести и к Соне, хотя существует определенная разница между «целомудренностью» Дуни и «чистотой»,

ассоциирующейся в романе с Соней. В то время как «чистота» Сони относится и к гигиене (включая медицинские осмотры, обязательные для секс-работников: Hearne 2021, 1-2), и к *духовной* чистоте, менее религиозная «целомудренность» Дуни предполагает, что она либо подавляет свое сексуальное желание, либо просто не чувствует его вообще. И действительно, хотя Дуня в конце концов выходит замуж за Разумихина, она, как кажется, никогда не выражает к нему ни настоящей страсти, ни даже сильного интереса.

Поскольку наш анализ ограничен форматом публикации, далее мы рассмотрим некоторые частные моменты в изображении женской телесности в *Преступлении и наказании* – в частности женской груди, – а также различные противоречия в отношении Достоевского к сексуальной природе его женских персонажей. Женская грудь не слишком часто представлена в *Преступлении и наказании*, что, опять-таки, не противоречит нашему представлению о сдержанности литературы XIX века, но, тем не менее, у Достоевского еще меньше эксплицитных ссылок на женскую грудь, чем у его коллег Толстого, Тургенева, Гончарова и Лескова[6].

Что значит «грудь» у Достоевского и как она используется? Каковы ее характеристики? Как известно, слово 'грудь' в русском языке относится не только к женскому телу. И, наверное, не имело бы смысла глубоко анализировать все упоминания груди в романе: бывает немало банальных фразеологических примеров («*в груди стеснилось*», «*вздохнув всею грудью*», «*вырваться из груди*»). Кроме того, термин 'грудь' обозначает и обширную область тела, в которой находится сердце. Следовательно, грудь, как женская, так и мужская, часто фигурирует в литературных текстах XIX века как место особенно сильного чувства, метафорически ассоциирующегося с любовью и состраданием. Однако есть фрагменты, в которых упоминание «груди» отражает особенности некоего сексуального восприятия как средоточия именно женских сексуальности и желания. А темы эти для Достоевского представляют собой проблему.

Возьмем пример груди Дуни. В то время как мужчины не перестают восхищаться ее красотой и статью, грудь Дуни эксплицитно упоминается только один раз – и то в связи с телесной пыткой. Это еще один комментарий Свидригайлова, который объясняет Раскольникову якобы истинный характер его сестры. По его словам, Авдотья Романовна, «без сомнения, была бы одна из тех, которые претерпели мученичество, и уж, конечно бы, улыбалась, когда бы ей жгли грудь раскаленными щипцами» (ПСС 6, 365). Таким образом, грудь Дуни появляется в тексте только внутри жестокой фантазии Свидригайлова о ее истязании. Как и тело Сони, грудь Дуни определяется мужским желанием, несущим в себе элемент насилия.

[6] Имеются в виду сочинения *Анна Каренина*, *Отцы и дети*, *Первая любовь*, *Обломов* и *Леди Макбет мценского уезда* (ср. также: Титус 2022).

Как вы помните, это отрывок из сцены, где Свидригайлов хвастается тем, как ему почти удалось соблазнить Дуню. Со своей стороны, Дуню отталкивает явно сексуальное желание такого поклонника, но она чувствует влечение к его страданию (похожее влечение испытывает и Соня в разных контекстах) и к возможности "спасти" его от переживания, созданного якобы ей самой и ее недоступной привлекательностью. И в самом деле, именно из недоступности Дуни проистекает карательная фантазия Свидригайлова, в которой ее грудь – т.е. локус ее женских сексуальности и желания – одновременно раскрывается и уродуется действием навязываемого ей мужского желания. Отметим и то, что Свидригайлов представляет себе Дуню не только наказанной, но и жаждущей наказания: таким он представляет себе женское желание.

Слова Свидригайлова зловеще похожи на один отрывок из написанного наспех романа *Игрок*. Как известно, героиня этого романа – одна из нескольких персонажей, созданных по образу Полины Сусловой, бывшей возлюбленной автора. Поразительно в этой связи, что это, как утверждает рассказчик Алексей Иванович, именно в ее грудь он с удовольствием – и медленно – вонзил бы острый нож: «Клянусь, если б возможно было медленно погрузить в ее грудь острый нож, то я, мне кажется, схватился бы за него с наслаждением» (ПСС 5, 214).

Как мы должны понимать параллельное представление о том, что грудь и у Дуни, и у Полины доступна только для насильственного наказания? Есть небольшая разница: если Алексей Иванович получает удовольствие от истязания груди, то в *Преступлении и наказании* такое насилие представлено как возвышенный акт самопожертвования, желанный самой героиней, которая якобы ищет такой пытки в стремлении к мученичеству[7]. Но что еще важнее: обе эти фантазии о насилии над грудью привлекательной и желанной женщины воображаются персонажами мужского пола и связаны с их сексуальным желанием. По нашему мнению, это показывает трудности Достоевского с выражением, даже с потенциальным выражением, женского сексуального желания.

Теперь обратим внимание на грудь Катерины Ивановны. Как известно, грудь связана не только с женской сексуальностью и с человеческим сердцем, но и с дыханием и легкими, а следовательно, и с туберкулезом – болезнью, которая, в теории, поражает не только женщин, хотя у Достоевского она скорее предпочитает женскую грудь. Катерина Ивановна не только привычно вышагивает по комнате с прижатыми к груди руками, но и постоянно кашляет кровью и мокротой, исходящими из той же части тела. Приведем некоторые примеры из текста[8]:

[7] Правда и то, что Алексей Иванович воображает себя жертвой мучений, которым намеренно подвергает его Полина, но читатель без труда видит и его садизм в отношении к ней.

[8] Упоминания груди Катерины Ивановны особенно многочисленны в сценах смерти Мармеладова (ч. II, гл. 7) и ее собственной смерти (ч. V, гл. 5).

Она ходила взад и вперед по своей небольшой комнате, сжав руки на груди, с запекшимися губами и неровно, прерывисто дышала (ПСС 6, 22).

Глубокий, страшный кашель прервал ее слова. Она отхаркнулась в платок и сунула его напоказ священнику, с болью придерживая другою рукой грудь (там же, 144).

Кровь, обагрившая мостовую, хлынула из ее груди горлом (там же, 332).

Интересно, что ее грудь в значительной степени десексуализирована, характеристика связана не только с ее болезнью, но и с материнской функцией этой части тела. Вообще у Достоевского грудь, символизирующая материнство, часто встречается в душераздирающих упоминаниях о кормлении детей, об их защите и об их утешении. В таких контекстах, как правило, ощутим сентиментальный пафос: материнская грудь, как и материнская любовь, представляет собой трагичную беспомощность родительниц, потому что в конечном счете у Достоевского материнская любовь и сильна, и бессильна. Мать не может избавить детей от всех возможных жизненных бед, от затухания и потери тесной связи с ней, от материнской смерти. Этот сложный набор ассоциаций окружает грудь героини в тот момент, когда Соня, бросаясь к мачехе, «упала на ее труп [...], прильнув головой к иссохшей груди покойницы» (ПСС 6, 334).

Напомним, что истощенные грудь и тело Катерины Ивановны принадлежат некогда страстной женщине, которая убежала из родного дома с мужчиной, которого «любила чрезмерно», но который «в картишки пустился, под суд попал, с тем и помер», оставив ее с тремя детьми в крайней нищете (там же, 16). Как иногда бывает у Достоевского со страстными женщинами, Катерина Ивановна умирает наказанной: не под поездом, но заболевая туберкулезом, и ее женское тело, испытавшее когда-то и сексуальную, и материнскую страсть, разрушается под воздействием разных бед, включая болезнь и старение[9].

Но можно сказать еще больше о груди Катерины Ивановны до этой финальной сцены с Соней. Это через ее образ понятие груди в этом романе возвышается до значимого лейтмотива, выводя на первый план тяжелые страдания Катерины Ивановны и одновременно связывая ее символически и физиологически с другими персонажами романа, независимо от их пола, и подчеркивая их общую человечность.

[9] Подобным образом, в раннем романе *Униженные и оскорбленные* (1861) мы видим не менее трех героинь, которые отказываются от приличий и уходят из семей, чтобы жить, не выходя замуж, с мужчинами, которых они любят, и которые не осуждаются – по крайней мере, рассказчиком, – за такой выбор. В то же время, все эти женщины крайне несчастны, и их несчастья и социальная изоляция не имеют исхода. Хотя они переступают через социальные нормы по любви, а не из-за сексуального желания, они все-таки наказаны за то, что последовали зову сердца, и не менее жестко, чем Анна Каренина. Конечно, та же самая любовь может привести женщину и к сексу, но явно сексуальное женское желание ограничено у Достоевского, как кажется, миром проституции.

Начнем с того, что измученная грудь Катерины Ивановны, т.е. самое средоточие ее человечности и символ ее сострадания, находит отклик в груди ее мужа, раздавленного каретой и умирающего. «У него вся грудь раздавлена!» – говорит случайный прохожий, тем озвучивая характеристику самой Катерины Ивановны (ПСС 6, 141). Подобным образом грудь самого Раскольникова разрывается от волнения во время сна, в котором он видит, как забивают до смерти кобылу: «слова криками вырываются из его стеснённой груди», «грудь ему теснит, теснит» (там же, 49). Связь между сном Раскольникова и ситуацией Катериной Ивановны усиливается, когда она, тяжело дыша в момент своей собственной смерти, сравнивает себя с загнанной лошадью: «уездили клячу!» (там же, 334). Общая связь между грудью разных персонажей простирается и до груди Сони, когда она стоит перед Раскольниковым и слышит его признание с горьким волнением: «Ох, нет!... Бог этого не попустит! – вырвалось наконец из стесненной груди у Сони» (ПСС 6, 245). Сразу после того она читает ему Библию и у нее «дух пересекло, и в груди стеснилось» (там же, 250).

Интересно, что Соня чувствует стеснение в груди именно когда она находится под взором Раскольникова, то есть в том самом контексте, в котором литературные тексты XIX века столь часто предлагают женскую грудь для эротического созерцания как читателю, так и персонажам. Это грудь, или еще чаще – «груди», которые, поднимаясь и опускаясь по ритму дыхания и под взглядом какого-то мужского лица (а также под взглядом рассказчиков и читателей) выдают женские эмоции. Приведем пример из *Бедных людей* (1846). Хотя в этом раннем романе грудь – редкое явление, она упоминается достаточно часто в коротком отрывке из второсортного романа, написанного соседом Макара Девушкина. Пока он им восхищается, вместе с Варварой Алексеевной мы легко распознаем его художественную слабость. Роман полон преувеличенных романтических клише, среди них есть и вздымающаяся грудь:

> – Графиня, – вскричал [Владимир], – графиня! Знаете ли вы, как ужасна эта страсть, как беспредельно это безумие? Нет, мои мечты меня не обманывали! Я люблю, люблю восторженно, бешено, безумно! Вся кровь твоего мужа не зальет бешеного, клокочущего восторга души моей! Ничтожные препятствия не остановят всеразрывающего, адского огня, бороздящего *мою истомлённую грудь*. О Зинаида, Зинаида!..
> – Владимир!.. – прошептала графиня вне себя, склоняясь к нему на плечо...
> – Зинаида! – закричал восторженный Смельский. Из *груди* его испарился вздох. Пожар вспыхнул ярким пламенем на алтаре любви и взбороздил *грудь* несчастных страдальцев.
> – Владимир!.. – шептала в упоении графиня. *Грудь ее подымалась*, щеки ее багровели, очи горели...
> Новый, ужасный брак был совершен! (ПСС 1, 52; курсив мой, СД).

Отрывок из столь пошлого текста внутри *Бедных людей* интересен по нескольким причинам. Во-первых, такое бессмысленное литературное

упражнение в плохо выраженной страсти показывает нам то, что Достоевский считал банальным и вульгарным; во-вторых, образ груди здесь еще и связывает персонажей аналогично тому, что мы видели в *Преступлении и наказании*. Сначала мы видим «истомленную грудь» Владимира, «из которой испарился вздох», затем единую общую грудь этих двух любовников (или «несчастных страдальцев») во время завершения их страсти «на алтаре любви». И, наконец, перед нами вздымается страстная женская грудь при каждом вздохе героини; это грудь в пароксизмах женского экстаза, подтверждаемого и ее пылающими пунцовым цветом щеками, и горящими глазами. В-третьих, ставя как будто ироничные кавычки вокруг целого отрывка, Достоевский низводит литературное появление сексуализированной женской груди до уровня графоманской литературы.

Интересна также связь между мужским и женским вожделением: когда грудь Владимира разжигает грудь Зинаиды, страсть переходит от него к ней, и именно в это время Зинаида подвергается нашему тщательному зрительскому осмотру. В этом контексте не дается никакого описания физических изменений, происходящих с Владимиром во время его собственных сексуальных восторгов: предлагается только вуайеристское наблюдение за тем, как реагирует на стимуляцию тело Зинаиды. Интересен и тот факт, что страсть Владимира вполне вербальна, а зинаидина – чисто физическая: он говорит, а она отвечает на его слова всем телом. Такая модель воздействия слов на женщин – как на литературных, так и на реальных, – наводит на размышление о самом авторе и о возможном использовании письма как инструмента соблазнения – техники, к которой сам Достоевский был неравнодушен, как показывают его вышеупомянутые успехи в студенческих кругах.

Итак, возвращаясь к Соне: когда Раскольников наблюдает, как сжимается ее грудь во время чтения Библии, мы приглашены пристально глядеть на нее вместе с ним. Может ли грудь Сони подниматься и опускаться под действием сексуальной страсти, как грудь Зинаиды? Раскольников весьма обеспокоен такой возможностью и старается это понять, то есть понять, в чем именно состоит источник ее удивительной силы, каким образом ей удается пробиваться в жизни при тех ужасных трудностях, с которыми она постоянно сталкивается? «Да скажи же мне наконец», – просит он «почти в исступлении»:

> как этакой позор и такая низость в тебе рядом с другими противоположными и святыми чувствами совмещаются? Ведь справедливее, тысячу раз справедливее и разумнее было бы прямо головой в воду и разом покончить! (ПСС 6, 247).

Мы уже привыкли к противоречию между чистотой Сони и ее сексуальной деятельностью, но Раскольников прорабатывает некоторые сомнения, которые могли одолевать читателей того времени. Такое противоречие вызывает у него замешательство, и довольно длинный отрывок посвящен глубокому рассмотрению им ее сексуальности. Раскольников

сильно боится того, что ответом будет сексуальное желание, что Соне действительно нравится быть проституткой. «Что же поддерживало ее?» – спрашивает он себя. – «Не разврат же?» (ПСС 6, 247). Как известно, Раскольников вскоре обнаруживает, что источником силы Сони является ее крайняя вера, и что, как отмечалось выше, вместо сексуальных желаний она чувствует скорее *«ненасытное* сострадание». Открывая для себя ее секрет, он внимательно следит за физическими преображениями в ней, пока она читает, в особенности отмечает он движение ее груди. Если грудь Графини Зинаиды «подымалась», то у Сони «в груди стеснилось» – менее заметное изменение, но такое, которое орлиный глаз Раскольникова способен уловить.

При всех его опасениях по поводу женской сексуальности, Раскольникова глубоко возмущает сексуальное насилие над женщинами, как видно в его реакции на притеснение Дуни Свидригайловым, например, или на надругательство над пьяной девушкой, встреченной на улице. Как и его сестра, Раскольников необычайно целомудрен. Тем не менее, в этом романе есть одна небольшая сцена, где мы видим его в роли откровенно сексуального протагониста с проституткой. Это уличный флирт в довольно подозрительном районе города, где можно встретить множество пьяниц, «увеселительных заведений» и едва одетых женщин. Раскольникову приходит в голову мысль зайти куда-нибудь и напиться, но пока он, остановившись, раздумывает над этой возможностью, к нему пристает проститутка:

> – Не зайдете, милый барин? – спросила одна из женщин довольно звонким и не совсем еще осипшим голосом. Она была молода и даже не отвратительна – одна из всей группы.
> – Вишь, хорошенькая! – отвечал он, приподнявшись и поглядев на нее.
> Она улыбнулась; комплимент ей очень понравился.
> – Вы и сами прехорошенькие, – сказала она (ПСС 6, 122-23).

Сцена завершается тем, что Раскольников дает проститутке деньги на спиртное – ведь она, в отличие от своей коллеги Сони, злоупотребляет алкоголем. В то же время, однако, ее зовут «Дуклидой», именем святой мученицы, которое связывает ее и с Соней, и с Дуней, и вообще с целым рядом квази-религиозных фигур женщин-мучениц, встречающихся в романе, включая кроткую убиенную Лизавету и бывшую невесту Раскольникова, дочь хозяйки, с которой он был когда-то помолвлен.

Почему такая сцена находит место в этом романе? Сексуализированная реакция Раскольникова на Дуклиду («Вишь, хорошенькая!») не соответствует тому характеру героя, который описывается в остальных частях книги. Как мы знаем, Раскольников с большим сочувствием относится к женщинам (и не только), попавшим в беду, или ставшим жертвами насилия, или вынужденным заниматься секс-работой (хотя и с определенным опасением о возможности проявления в них собственного сексуального желания). Как мы видели, ему отвратительна мысль о том, что Свидригайлов желает его сестру; и его ужасает мысль о том, что Соне может нравить-

ся секс-работа. Одним словом, Раскольников сам вполне целомудрен – за исключением этой единственной вспышки несдержанности.

Смешанные чувства Раскольникова по отношению к женской сексуальности напоминают взгляды автора. Как и Достоевский, Раскольников одновременно испуган женским сексуальным самовыражением и привлечен им. Конечно, читателю не понадобится долго думать о его сексуальности – имплицитной или, как в случае Сони или Дуни, даже несуществующей. Может быть, целомудренный Раскольников отверг бы Дуклиду при возможности реальных отношений с ней, но вопрос не ставится, потому что она сама отвергает его первой. Кажется, что именно в ответ на его расстроенный вид она объясняет ему: «Я, милый барин, […] всегда с вами рада буду часы разделить, а теперь вот как-то совести при вас не соберу» (ПСС 6, 123).

В то же время, сжатый комментарий Раскольникова о Дуклиде («Вишь, хорошенькая!») имеет функцию утверждения его мужественности и позволяет нам увидеть, хоть один раз, что герой не полностью потерян в бреду прогрессивных размышлений, но испытывает и мужское сексуальное желание. Мы знаем, конечно, что он когда-то должен был жениться, но на девушке, вызывающей в нем мало страсти, и что он дойдет до чувства настоящей любви к Соне, но только через очистительное горнило ее любви к нему. Встреча с Дуклидой, однако, показывает, что Раскольников так же способен к сексуальному желанию, как и другие: Разумихин, Лужин, Лебезятников и Свидригайлов. Иначе говоря, вставка в роман разговора между Раскольниковым и Дуклидой иллюстрирует двойственное отношение Достоевского не только к женскому, но и к мужскому желанию. Здесь мы видим озабоченность автора возможным отсутствием мужского желания у его героя и решение такой проблемы в предоставлении ему хоть капли сексуального чувства.

Ранние работы, рассматриваемые в нашей статье, написаны вскоре после возвращения Достоевского из Сибири, когда он находился в наименее консервативной фазе своей жизни. Эта фаза уже кончается в *Преступлении и наказании*, как видно по портретам женских персонажей, которые показывают, что автор находил сочетание женской сексуальности и женского желания особенно возмутительным. Плотная ткань сексуальности в этом романе расширяется и до Раскольникова, где мы можем ощутить неуверенность Достоевского в решении вопроса о том, сделать своего героя целомудренным или сексуально активным. В то же время, страдающая грудь Катерины Ивановны символизирует другое звено между персонажами, напоминая о глубокой человечности, которая их объединяет. Здесь Достоевский придает значимости этому персонажу и литературный оттенок. Как вы помните, Катерина Ивановна на смертном одре начинает декламировать лермонтовское стихотворение *Сон* (1841): «В полдневный жар!… в долине!.. Дагестана!.. / *С свинцом в груди!..*» (ПСС 6, 333; курсив мой), строки которого в новом контексте связывают грудь умирающей мученицы с грудью павшего воина из романтической поэзии, конец

нищей и бессильной матери со славной героической смертью. Если такое сравнение и может показаться нелепым, оно все-таки очень трогательно и является примером, на мой взгляд, определенного феминизма Достоевского. Можно применить к Катерине Ивановне и другие строчки, лежащие имплицитно за теми, которые процитированы выше, а именно – стихи из лермонтовской *Смерти поэта* (1837), где впервые используется сочетание «с свинцом в груди»:

Погиб поэт! – невольник чести –
Пал, оклеветанный молвой,
С свинцом в груди и жаждой мести,
Поникнув гордой головой!..
Не вынесла душа поэта
Позора мелочных обид,
Восстал он против мнений света
Один, как прежде… и убит!

Ассоциация жалкой и смертельно раненной Катерины Ивановны с образами умирающего поэта, разумеется, не лишена юмора, но, тем не менее, она возвышает функциональную значимость смерти нашей героини в тексте Достоевского.

Как я постаралась показать, трактовка образа женской груди в романах Достоевского позволяет проследить ту довольно противоречивую роль, которую писатель отводил женской сексуальности, и, следовательно, оценить, до какой степени его можно признать феминистски настроенным (и по тогдашним понятиям, и по сегодняшним). Размышления о женской сексуальности и о женской телесности волнуют Достоевского и мешают полному развитию феминизма в его художественном мире. Ведь он, с одной стороны, дает совершенно очевидный (и утвердительный) ответ на вопрос «Человек ли женщина?», упомянутый Разумихиным в связи с «глупейшим шарлатанством» современного книгоиздательства (ПСС 6, 88), а с другой – проявление у женщины сексуального желания (простительного и даже обязательного для мужчины) неизбежно ведет к падению, а часто и к смерти. Более общий анализ женского тела, сексуального желания и элементов феминизма в его текстах остается за рамками настоящей статьи, но хотелось бы надеяться, что это перспективное направление будет разрабатываться в науке о Достоевском.

Цитируемая литература

Grenier, Svetlana. 2001. *Representing the Marginal Woman in Nineteenth-Century Russian Literature: Personalism, Feminism, and Polyphony*. Westport, Conn. and London: Greenwood Press.

Hearne, Siobhán. 2021. *Policing Prostitution: Regulating the Lower Classes in Late Imperial Russia*. Oxford: Oxford University Press.

Titus, Julia. 2022. *Dostoevsky as a translator of Balzac*. Boston: Academic Studies Press.

Гаскелл, Элизабет [Gaskell, Elizabeth]. 1861. *Мери Бартон. Повесть о манчестерских тружениках.* Пер. с английского. *Время* т. 2: 522-83; т. 3: 61-123, 433-98; т. 4: 201-85, 531-600; т. 5: 144-241.

Суслова, Полина. 1994. *Дневник*. В кн. Людмила Сараскина, *Возлюбленная Достоевского: Аполлинария Суслова: биография в документах, письмах, материалях*. Москва: Согласие.

«И скрипка, и контрабас»: фигура парадокса и поэтика недоумения в художественном мышлении Пиранделло и Достоевского

Дарья Фарафонова

В 1908 году Луиджи Пиранделло публикует трактат *Юморизм*, в котором он не просто разрабатывает оригинальную и глубокую теорию юмора, а обосновывает особое мировоззрение, в своей сути близкое типу художественного сознания, присущего Достоевскому, и, как аргументируется в настоящей работе, генетически с ним связанное. В своих интервью Пиранделло не раз признается, что из зарубежных литератур самое сильное впечатление на него произвела русская литература, в особенности – Достоевский, которого он считал величайшим «юмористом» (Pupo e Borsellino 2002, 372). Изучение этой преемственности может не только прояснить важные аспекты теории парадоксального философского юмора Пиранделло в ее связи с особым типом авторского сознания, но и раскрыть возможности применения самой этой теории к анализу творчества Достоевского.

Присутствие Достоевского в творчестве Пиранделло не раз становилось объектом исследований. В них, как правило, рассматривается преемственность на уровне тем и мотивов, однако глубинное методологическое и мировоззренческое сродство, связывающее двух авторов, остается в тени. Библиография этих работ достаточно исчерпывающе представлена в предисловии Луки Стефанелли к комментированному изданию под его же редакцией романа *Вертится*, или *Тетради оператора Серафино Губбио* (Stefanelli 2020). Необходимо также упомянуть статью Инны Павловны Володиной "Пиранделло и Достоевский", в которой утверждается определенное сход-

Dar'ja Farafonova, University of Macerata, Italy, storm247@yandex.ru, 0009-0003-3519-4466

Referee List (DOI 10.36253/fup_referee_list)
FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Dar'ja Farafonova, *"Both violin and contrabass": The Figure of Paradox and the Poetics of Bewilderment in the Artistic Thinking of Pirandello and Dostoevsky*, © Author(s), CC BY 4.0, DOI 10.36253/979-12-215-0122-3.15, in Dar'ja Farafonova, Laura Salmon, Stefano Aloe (edited by), *F.M. Dostoevsky: Humor, Paradoxality, Deconstruction*, pp. 167-184, 2023, published by Firenze University Press, ISBN 979-12-215-0122-3, DOI 10.36253/979-12-215-0122-3

ство в позициях двух писателей, но вместе с тем провозглашается различие идеологических оснований их творчества (Володина 2004).

По всей вероятности, Пиранделло, будучи романским филологом и прекрасно владея французским языком, читал как французские, так и итальянские переводы русского классика (в основном, в ту пору осуществлявшиеся с французского), которые миланское издательство братьев Тревес публикует с 1889 года[1]. С этим издательством он сам тесно сотрудничает на протяжении всей своей писательской карьеры, начиная с 1906 года, когда впервые был опубликован его сборник новелл *Двуликая герма* (*Erma bifronte*) (Pirandello 1906), уже в самом названии которого символически явлена когнитивно-онтологическая двойственность, лежащая в основе его поэтики и мировоззрения. На выход в свет этого сборника поэт и критик Джованни Альфредо Чезарео откликнулся восторженным отзывом в письме Пиранделло от 6 декабря того же года, в котором он окрестил сицилийского писателя «итальянским Достоевским» (Andreoli 2020, 283; ср. Pirandello 1967). Имя Достоевского Пиранделло упоминает в своих рецензиях на вышедшие в свет в 1890-х – начале 1900-х гг. книги Габриэле Д'Аннунцио, Федерико Де Роберто и Луиджи Капуана (чей роман *Маркиз Роккавердина* также был опубликован в издательстве Тревес в 1901 году) как писателя, оказавшего большое влияние на этих авторов[2].

«Феномен раздвоения в акте замысла»[3]: именно так Пиранделло определяет сущность «юморизма», основывая собственную поэтику на своего рода распаде – или раздвоенности – сознания (Pirandello 1920, 189). Эта раздвоенность, которую можно описать в терминах непрерывного дистанцирования мысли и чувства от собственного исходного содержания, согласно писателю, позволяет схватить реальность в ее несоединимых противоречиях, вскрывая в смешном трагическое, а в трагическом – абсурдное и порой смешное. Особенность юморизма – именно в неразделимости смеха и слез, которые он возбуждает в читателе, в то же время подвигая

[1] Издательство Тревес, с которым сам Пиранделло активно сотрудничает с начала 1900-х гг. в качестве автора, опубликовало переводы романов *Преступление и наказание – Il delitto e il castigo (Raskolnikoff): romanzo* (1889); *Братья Карамазовы, – I Fratelli Karamazoff* (1901); *Идиот, – L'idiota* (1902). Речь, как правило, идет об анонимных переводах с французских изданий: в своем введении к им же осуществленному переводу на итальянский романа *Преступление и наказание* Чезаре Дж. Де Микелис показывает, насколько французская переводческая традиция повлияла на итальянские переводы романов русского писателя (De Michelis 2004, VI).

[2] Рецензия на роман Де Роберто *Spasimo* (*Томление*) вышла в выпуске газеты *Rassegna Settimanale Universale* от 8 августа 1897 года за подписью Джулиана Дорпелли (Giulian Dorpelli – анаграмма имени и фамилии Пиранделло); рецензия на пьесу Д'Аннунцио *La città morta* (*Мертвый город*) – в 12-м номере журнала *Ariel* (выпуск от 13 февраля 1898 года); рецензия на роман Капуаны *Маркиз Роккавердина* – в выпуске *Natura ed Arte* от 1 июля 1901 года. Все рецензии опубликованы в сборнике *Saggi e interventi* (*Эссе и доклады*; Pirandello 2006).

[3] Здесь и далее при отсутствии иных указаний приводится мой перевод (ДФ).

его к сложному, "полифоническому" осмыслению реальности. Эта смешанная реакция истекает из «чувства противоположного», «*sentimento del contrario*» (Pirandello 1920, 178-80), подвергающего испытанию "обратным" всякий мыслительный и чувственный опыт.

Метод, который разрабатывает Пиранделло, близок творческой установке Достоевского, основывающего свою поэтику на парадоксе, совпадении противоположностей и многоракурсном видении реальности, чему соответствует художественный принцип, который М.М. Бахтин определил как полифония:

> Всякое чувство, всякая мысль, всякое движение души, возникающее в юмористе, тут же раздваивается, порождая собственную противоположность: всякое "да" превращается в "нет", которое в конце концов обретает ту же значимость, что и "да" (Pirandello 1920, 196).

Лаура Сальмон, изучающая на разных уровнях – от риторического до философского – фигуру парадокса как доминанту, определяющую художественную мысль Достоевского, говорит о присущем ей «дестабилизирующем потенциале» в схожих терминах:

> В основе его творчества лежит неразрешенность [...] Всякое утверждение здесь всегда двойственно, оно подспудно отрицается – так, что воссоздается масштабная картина исходной присущей человеку непоследовательности (Salmon 2019, 183-84).

Пиранделло разрабатывает настоящую поэтику "недоумения", нацеленную на демонтаж любой определенности (по мнению писателя – всегда фиктивной), и в конечном счете на подрыв господствующей системы суждений[4]. Именно поэтому искусство юморизма глубоко "антириторично", оно строится на отрицании традиционных законов композиции: «Рефлексия [...] прерывает спонтанное движение, которое в органичное целое связывает идеи и образы» (Pirandello 1920, 186-87). Характерная особенность этого искусства и питающего его мировидения состоит в том, что оно взрывает устоявшиеся модели восприятия: по словам Пиранделло, оно «разбирает, демонтирует, расстраивает» – в отличие от искусства "гармонизирующего", упорядочивающего хаос реальности, создающего внутренне последовательные образы, сцепленные в непротиворечивое целое замысла (ср. там же, 223-25).

Писатель-юморист, таким образом, функционально отождествляется с самой типологией персонажа, которая оказывается в фокусе внимания Пиранделло в его теоретической работе о природе "сочувственного" юмора как основы определенного мировоззрения именно в ракурсе продук-

[4] Теорию «юморизма» Пиранделло в контексте анализа функционирования юмора и комичности в литературном произведении на материале творчества Сергея Довлатова плодотворно применяет сама Л. Сальмон (2008) в книге *Механизмы юмора. О творчестве Сергея Довлатова*.

тивного раскола художественного сознания. Такого персонажа, который "отделен", а значит в известном смысле независим от авторского сознания, характеризует изначальная когнитивная расщепленность, позволяющая ему усматривать в явлении или событии тут же и его оборотную сторону – видеть реальность в ее двояком аспекте[5].

Архетипической в этом отношении представляется фигура рассказчика *Записок из подполья*, произведение, которое Пиранделло открыто не цитирует; однако, судя по многочисленным аллюзиям, наводняющим его романы и теоретические работы, можно заключить, что этот образ сыграл важную роль в формировании персонажа-носителя "юмористического" мировоззрения в рамках его собственной художественной системы (доказательству этого тезиса в частности посвящена настоящая работа).

Подпольный парадоксалист изображает два типа людей: первый – человек «прямой и непосредственный» который, действуя, не имеет образа собственного действия; другой – человек усиленно сознающий (ПСС 5, 104): у него всякое действие изначально раздваивается, порождая в сознании собственный образ. Более того, «этот образ возникает прежде свершения действия, которое таким образом становится невозможным. Человек сознания не может быть человеком действия» (Todorov 1972, 13). Диалогичность такого сознания – или же напротив, его радикальная монологичность, претендующая на исходно всеобъемлющее принятие единым субъектом взаимоисключающих начал, – проявляется в том, что у него «мысль не может родиться без того, чтобы сразу не появилась мысль обратная, противоположная»: «и между *да* и *нет*» он остается «в состоянии подвешенности, озадаченности, на всю жизнь» (Pirandello 1920, 194):

> Для нас как *комическое, так и его противоположность соприсутствуют в самом расположении духа* и в равной мере присущи истекающему из него творческому процессу. В своей противоестественности может быть лишь мучительно комическим положение человека, который почти всегда оказывается *вне строя, который может быть и скрипкой, и контрабасом*; человека, у которого *мысль не может родиться без того, чтобы тут же не явилась другая, противоположная* [...] и между «да» и «нет» он остается в

[5] Речь идет о "независимости" персонажа от авторской воли, определенной самой логикой художественного мира, в котором разворачивается его "бытие": «Свобода героев утверждается нами в пределах художественного замысла, и в этом смысле она так же создана, как и несвобода объектного героя. Но создать не значит выдумать. Всякое творчество связано как своими собственными законами, так и законами того материала, на который оно работает. Всякое творчество определяется своим предметом и его структурой и потому не допускает произвола и, в сущности, ничего не выдумывает, а лишь раскрывает то, что дано в самом этом предмете» (Бахтин 2017, 305). В схожих терминах Пиранделло, автор пьесы *Шесть персонажей в поисках автора*, определяет завершенность персонажей, их внутреннюю правду, и, следовательно, их условную независимость от авторской воли в рамках художественного замысла как критерий состоятельности этого замысла (Pirandello 2006, 447-51).

состоянии подвешенности, озадаченности, всю жизнь; человека, который не может всецело отдаться чувству, не ощущая при этом, что *что-то внутри корчит ему гримасу*, тревожит, беспокоит и сбивает его с толку (там же).

Принципиально важен здесь образ гримасы: это жест профанации, осквернения условной святыни, а по сути – возвращение в лоно относительности того, что выдает себя за абсолютную ценность. В *Двойнике* Голядкин-младший – объективация внутреннего «чужого», впоследствии обретающая отдельную онтологическую самость, – строит Голядкину-старшему гримасу. Схожую роль играет образ «высунутого языка», настойчиво повторяющийся в *Записках из подполья* (ПСС 5, 120) в черновиках к роману *Идиот* (ПСС 9, 184), а также появляющийся в романах *Преступление и наказание* (ПСС 6, 126) и *Бесы*: в тот момент, когда Кириллов под надзором Петра Верховенского пишет предсмертную записку, он внезапно изъявляет желание поместить во вступлении к ней «рожу с высунутым языком» (ПСС 10, 472). Этот образ можно рассматривать как фигуру рефлексии, как правило, связанной с ироническим самодистанцированием, несовпадением субъекта с самим собой в момент самоосознания: ее Пиранделло сравнивает с

> дьяволенком, который разбирает на части любое представление, привнесенное чувством, обнажает его структуру, чтобы изучить ее; извлекает из этой конструкции пружину и наблюдает, как она с треском разваливается (Pirandello 1920, 195).

Нарушаются привычные иерархии, и сознанию становится доступна исходная противоречивость и открытость мира.

Стоит заметить, что образ *дьяволенка*, как бы раскалывающий мысль рассказчика и маркирующий выход за рамки линейного – в данном случае нарочито "романтического" повествования, – встречается на страницах *Белых ночей*. В тот самый момент, когда Настенька – а вслед за ней и мы, читатели, – всерьез увлеклась рассказом Мечтателя, уверовав в правду его вымысла, – он внутренне насмехается над «патетичностью» своих речей, ставя под вопрос правдивость всего прежде сказанного:

> Я патетически замолчал, кончив мои патетические возгласы. Помню, что мне ужасно хотелось как-нибудь через силу захохотать, потому что я уже чувствовал, что *во мне зашевелился какой-то враждебный бесенок*, что мне уже начинало захватывать горло, подергивать подбородок и что все более и более влажнели глаза мои… Я ожидал, что Настенька, которая слушала меня, открыв свои умные глазки, захохочет своим детским, неудержимо веселым смехом, и уже раскаивался, что зашел далеко, что напрасно рассказал то, что уже давно накипело в моем сердце, о чем я мог говорить как по-писаному (ПСС 2, 117-18).

Этот образ бесенка символизирует цезуру в повествовании, выводя его из линейной однозначности присущего трагедии *pathos*'а. Выражение «о чем

я мог говорить как по-писаному» прямо свидетельствует о литературности и вымышленности того, что герой представляет Настеньке как осмысление собственного опыта в рамках рассказа. Наряду со "спадом накала" читатель ощущает явную смену режимов повествования, знаменующую переход в более сложное измерение, где любая утвержденная истина подвергается радикальному вопрошанию, что приводит к острому ощущению соприсутствия потенциальностей в складках повествования, и, в конечном итоге, в самом сущем. Здесь раскрывается потенциал того, что Пиранделло определил как «riso smorzato» (Pirandello 1920, 186), усеченный смех, а Бахтин – как *смех редуцированный* (Бахтин 2017, 445). Знаменательно, что это словосочетание в переводе Джузеппе Гарритано на итальянский книги *Проблемы поэтики Достоевского* звучит именно как «riso smorzato» (Bachtin 1968, 217): Гарритано прибегнул к этому термину, уже закрепленному в рамках концепции Пиранделло и по своему содержанию полностью соответствующему бахтинской формуле. Такой смех не проявляется открыто (за исключением профанирующих образов, которые, однако, также не подразумевают "простого", "спонтанного" смеха), но он всегда остается в структуре образа и слова.

Во второе издание трактата *Юморизм*, опубликованное в 1920 г., Пиранделло включает цитату из *Преступления и наказания*[6], которой он иллюстрирует действие «чувства противоположного», то есть чувство сострадания, которое «пресекает» первую, спонтанную реакцию смеха. Юморизм здесь противопоставляется риторике комического:

> «Милостивый государь, милостивый государь! – воскликнул Мармеладов, оправившись, – о государь мой, вам, может быть, всё это *в смех*, как и прочим, и только беспокою я вас глупостию всех этих мизерных подробностей домашней жизни моей, ну а мне *не в смех*! Ибо я всё это могу *чувствовать*…» […]. Этот крик и есть *болезненный, ожесточенный протест юмористического персонажа против того, кто при его виде задерживается на первом, поверхностном впечатлении*, и не видит в нем ничего, кроме комичности. (Pirandello 1920, 179).

Амбивалентный смех становится *спасением* от заполоняющей сознание и мир рациональности. Коррелятом его дестабилизирующего эффекта выступает «высунутый язык» – образ радикальной профанации, фигура сопротивления авторитету Логоса. Не случайно некоторые из центральных героев произведений Достоевского (князь Мышкин, Кириллов и др.) заявляют о собственном косноязычии, о своей неспособности выразить мысль, о комическом искажении в их устах "идеи", через которое являет себя противостояние рационализирующему слову. Не слово, не действие, а жест зачастую доминирует в поле проявлений центральных образов у Достоевского (вспомним, сколько раз упоминает *жест* как присущее ему проявление Аркадий Долгорукий, протагонист *Подростка*). Жест же при-

[6] Пиранделло цитирует этот роман по упомянутому выше изданию Treves (1889).

надлежит области комедии, а не трагедии[7], центральным в которой является *действие*. Вслед за Аристотелем можно говорить о том, что *действие*, противопоставленное бытию, определяет трагедию, а *характер*, с конкретным бытием персонажа слитый и его воплощающий, – комедию (ср. Аристотель 2017, 80-1; ср. Agamben 2015, 50-1). Речь идет о *трагической* отделенности действия от бытия в противоположность слиянию жеста и сущности, превалирующему в *комедии*.

Действительно, вопреки устоявшейся критической традиции, видящей в Достоевском великого “трагика” – от Вяч. Иванова, Л. Шестова и Н. Бердяева до С. Дживоне (который именно в созданном неразрешимыми противоречиями силовом поле усматривал трагическое начало, питающее творческую мысль Достоевского: Givone 2006), - едва ли можно говорить об определяющем присутствии элементов *трагедии* в аристотелевском смысле у Достоевского: его герои не переживают катарсиса, скорее в его произведениях доминирует болезненное зависание, ведущее к освобождению от бинарности мышления, к разрешению – или, точнее, лишению исходного напряжения, дезактивации - конфликта как бы на ином уровне, за пределами его исходных координат. Так, кажущаяся неминуемость трагедии у Достоевского зачастую выливается в фарс.

Неспособность Мышкина адекватно изъясняться, его «косноязычие» напрямую связывается со структурно присущей его образу (и им самим осознаваемой) комичностью, как бы профанирующей – или, как минимум, подвергающей сомнению – “идею”:

> Я не имею права выражать мою мысль, я это давно говорил; [...] Я всегда боюсь моим смешным видом скомпрометировать мысль и *главную идею*. Я не имею жеста. Я имею жест всегда противоположный, а это вызывает смех и унижает идею» (ПСС 8, 458; курсив автора).

Этот «противоположный жест» и есть проявление и следствие особой раздвоенности сознания (ведущей к “зависанию” и приостановке суждения) как модуса осмысления реальности и, вместе с тем, как художественного принципа, о чем подробно пишет в своем трактате *Юморизм* Пиранделло, а применительно к методу самого Достоевского – Цветан Тодоров (Todorov 1972, 13-5).

Образ «выставленного языка» в случае персонажа *Записок* соответствует как желанию «по своей глупой воле пожить» (ПСС 5, 113), не быть «штифтиком в органном вале» (то есть выбиваться из идеально скроенного и работающего строго по законам Разума, но внутренне мертвого, механизированного социального “тела”), так и стремлению освободиться от детерминирующего

[7] Подробнее о связи судьбы, действия и трагедии, и, с другой стороны, характера, жеста и комедии, в эссе В. Беньямина «Судьба и характер» (Benjamin 2021), а также в развивающих положения Аристотеля и переосмыслившего его Беньямина работах Дж. Агамбена (*Comedìa, Pulcinella, o divertimento per li regazzi* и др.).

взгляда Другого, разрушить опоясывающую 'Я' паутину внешних определений. Именно «высунутый язык», явная аллюзия на *Записки*, станет эмблемой протеста, который протагонист романа *Кто-то, никто, сто тысяч* (*Uno, nessuno, centomila*) предъявляет против диктата взгляда "извне", задающего ему определенную и вместе с тем будто бы объективную модальность бытия, из-за чего он буквально «множится» на те образы, в которых видят его окружающие (Pirandello 2010, 813). Интенция взгляда 'Другого' таким образом формирует идентичность героя, в которой он себя не узнает, тем самым парадоксально упраздняя подлинное измерение его «я».

Бунт против знания, которое составляют о персонаже другие (он найдет свое наиболее полное выражение в романе *Кто-то, никто, сто тысяч*) в то же время подразумевает призыв к эмпатии, к подлинному пониманию другого посредством «вчувствования», попытки "встать на его место": именно это «чувство противоположного» усложняет первую, спонтанную реакцию смеха, вызванную комической видимостью[8]. Вслед за Достоевским Пиранделло провозглашает сострадание подлинным законом юмора:

> Главная черта юмористического уморасположения – это сочувственная снисходительность, сострадание или даже жалость; все это – результат рефлексии, ее воздействия на первое, спонтанно возникшее чувство; это чувство противоположного возникает из осмысления событий, переживаний, персонажей, возбуждающих возмущение, досаду, насмешку в юмористе, притом эти движения в нем столь же искренни и подлинны, как снисходительность, сострадание, жалость (Pirandello 1920, 195-96)[9].

Как мы уже убедились, смех, истекающий из такого уморасположения, глубоко амбивалентен, "редуцирован", пресечён и потому как бы осложнён неким обратным, и вместе с тем структурно присущим ему эффектом. Его глубоко этический потенциал связан с тем, что этот смех неизменно ведет к приостановке суждения, к "зависанию" между двумя противоположными позициями, открывая возможность подлинного понимания иного. Не только разоблачается условность любых бинарных установок, но и осуществляется непрерывное переворачивание исходных терминов противоречия, так что в сердце «священного» раскрывается «профанное», которое все же сохраняет в себе помету «сакральности» – и наоборот. «Карнавализованный

8 Как на важную структурную особенность художественного мира Достоевского Вяч. Иванов указывает на предрасположенность к мистическому «вчувствованию» в мир другого, утверждение чужого «я» не как объекта, а как другого субъекта: «Мировоззрение Достоевского предстает как своеобразный онтологический реализм, основывающийся на мистическом проникновении в чужое *Я* как на некоей реальности, существующей в Ens realissimum» (Иванов 2021, 5). Этот взгляд отчасти повлиял и на формирование бахтинской концепции полифонии как художественного преодоления субъективности и растворения «я», или скорее его размножения, в стихии всеобщего диалога.

9 Ср.: «Сострадание есть главнейший и, может быть, единственный закон бытия всего человечества» (ПСС 8, 192).

мир Достоевского представляет собой не ‘перевернутый мир’, а непрерывное опрокидывание предустановленного бинарного порядка. У Достоевского низвергаются с пьедестала все – и короли, и шуты» (Salmon 2021, 483).

И для Достоевского, и для Пиранделло прообразом персонажа, выражающего и пробуждающего в читателе философско-юмористическое уморасположение, является Дон Кихот:

> У нас возникает порыв засмеяться, но смех не дается нам легко и непринужденно; мы ощущаем, как что-то его смущает и затрудняет: это чувство сострадания, жалости и даже восхищения, потому что героические приключения этого бедного идальго в высшей степени смешны, хотя нет сомнений, что он в своей комичности подлинно героичен. (Pirandello 1920, 181).

Усеченный, редуцированный смех – следствие запуска механизма сострадания, которое Достоевский провозглашает подлинным основанием юмора:

> Дон Кихот [...] прекрасен единственно потому, что в то же время и смешон. Пиквик Диккенса [...] тоже смешон и тем только и берет. Является сострадание к осмеянному и не знающему себе цены прекрасному – а стало быть, является симпатия и в читателе. Это возбуждение сострадания и есть тайна юмора (ПСС 28_2, 251).

Рефлексия, “отраженное сознание” героев Пиранделло сродни «усиленному сознанию» (ПСС 5, 102) человека из подполья: оно ведет к когнитивной подвешенности, к незавершенности и неразрешимости, выражающимся в «лихорадке колебаний, принятых навеки решений и через минуту опять наступающих раскаяний» (там же, 105), и вместе с тем открывающим опыту неисчерпаемую потенциальность жизни. Разложение явления, образа, чувства на его противоречивые составляющие – таково действие этой рефлексии. Действительно, парадоксалист из подполья Достоевского, непрерывно переживающий позыв к самоопровержению – притом тем большему, чем увереннее им постулируется “исходная” идея – «ничем не сумел сделаться» (там же, 100); у него всякий импульс подвергается «химическому разложению» (там же, 108) и действие прежде свершения раздваивается в фокусе его «усиленного сознания».

Для итальянской литературной традиции *Записки из подполья* являются знаковым произведением: они открывают в ее лоне галерею так называемых “inetti”[10]. Образ рассказчика сосредоточивает в себе многообразную феноменологию бездеятельности как непосредственного продукта особого рода рефлексии, которая станет предметом теоретического осмысления Піран-

10 ‘Inetto’ – ‘неспособный’: подобно ставшим терминами выражениям “маленький человек” или “лишние люди”, этот эпитет благодаря роману Итало Звево *Самосознание Дзено* (*La coscienza di Zeno*: Звево 1972) обрел в итальянской культуре значение антономазии, знаменуя собой характеристику целого поколения и, более широко, образ мышления определенного социального типа.

делло: «в юмористическом понимании рефлексия – это не просто зеркало, в котором отражается огонь чувства, но ледяная вода, погружаясь в которую чувство гаснет» (Pirandello 1920, 186), результатом чего становится сознательное бездействие.

Однако это бездействие не является отрицанием действия как такового: это, скорее, особый режим *недействия*, приостанавливающий бинарную оппозицию *действие-покой*. Оно связано с глубинным осознанием множества потенциальностей и нежеланием сведения их к исчерпывающей однозначности действия, иными словами – с «созерцанием человека самого себя и собственной способности к действию», согласно определению Спинозы, положенному Джорджо Агамбеном (2018, 410) в основу разрабатываемой им категории бездеятельности (*inoperosità*), которая как собственное условие *sine qua non* включает в себя потенцию к не(действию). Таким образом, бездеятельность исходно симметрична аристотелевскому понятию чистой потенции, которая черпает свое значение и смысл именно из структурно присущей ей *потенции не* (Agamben 2005, 282).

Такой род бездействия связан с глубинным проживанием потенциального слоя реальности, что, с одной стороны, отрывает от конкретного, "действительного" бытия, а с другой – становится источником творческих процессов.

> Рассказчик [*Записок из подполья*] изображает два типа людей: первый – человек простой и непосредственный, «l'homme de la nature et de la vérité», который, действуя, не имеет образа собственного действия; другой – человек сознающий. У него всякое действие раздваивается, порождая в сознании собственный образ. Более того, этот образ возникает прежде свершения действия, которое таким образом становится невозможным. Человек сознания не может быть человеком действия (Todorov 1972, 13).

> Ведь прямой, законный, непосредственный плод сознания – это инерция, то есть сознательное сложа-руки-сиденье [...]. Повторяю, усиленно повторяю: все непосредственные люди и деятели потому и деятельны, что они тупы и ограниченны (ПСС 5, 108).

Бездействие и инерция героя становятся узловыми моментами своеобразной скрытой поэтической декларации, которую, подобно шекспировскому Гамлету, несет в себе образ автора *Записок*.

В рамках мыслительных категорий, посредством которых Пиранделло обосновывает собственную поэтику, *Записки из подполья* можно рассматривать как непрерывный жест рефлексивного самоотстранения. Двойственность сознания обретает здесь роль структурообразующего механизма. Всякий порыв, всякая мысль и чувство раздваиваются, ведя к постоянному самоотчуждению сознания, и это движение обретает форму бесконечности, как декларирует протагонист: «Я упражняюсь в мышлении, а следственно, у меня всякая первоначальная причина тотчас же тащит за собой другую, еще первоначальнее, и так далее в бесконечность» (ПСС 5, 108: более «первоначальная» причина противопоставляется исходной). Все кульминацион-

ные точки и переходы в этом рассказе, задающие движение повествованию, именно связаны с почти методическим отрицанием только что заявленного – идет ли речь о чувстве, ощущении или умозаключении.

Переход от утверждения к его противоположности и обратно к исходному тезису, но уже как бы в новом витке аргументации: таков основной прием динамизации повествования в *Записках*. Спиралеобразное движение аргументации соответствует жесту непрерывно дистанцирующейся самой от себя мысли. Стиль автора *Записок*, ведомого «истерической жаждой противоречий и контрастов» (ПСС 5; 127), будто воспроизводит структуру парадоксального мышления Блеза Паскаля, который в своих *Мыслях* (Pascal 1954) через саму форму аргументирования перформативно демонстрирует бессилие разума перед парадоксальностью сущего (и Достоевский, и Пиранделло часто и основательно обращались к трудам великого мастера парадоксального мышления: ср. Farafonova 2017, 2021)[11]. Во многом мысль Паскаля становится питающей для творчества обоих писателей, и Пиранделло, по видимости, осмысляет творчество Достоевского сквозь призму "великих вопросов" бытия человеческого, поднятых французским философом.

В этой одержимости дистанцирования мысли от самой себя проявляется присущая образу мышления обоих писателей взаимосвязь между страданием и сознанием, у Пиранделло вытекающая в формулу «Жизнь – ее либо пишешь, либо проживаешь» («La vita o si vive, o si scrive»[12]: ср. Sciascia 1996, 247). Рефлексия как принцип освоения реальности производится через отчуждение от непосредственного проживания жизненного опыта. Это приводит к положению «исключённости из жизни», то есть к ситуации «постороннего зрителя» (ПСС 1, 131) – или, согласно буквальному переводу этой формулы на итальянский у Пиранделло, к положению «spettatore estraneo», «forestiere della vita», коим по воле случая становится Маттиа Паскаль и коим уже сознательно стремится стать оператор Серафино Губбио («spettatore impassibile», бесстрастный наблюдатель): «Но теперь, когда я наблюдал за жизнью в ка-

[11] В упомянутых трудах на текстуальном уровне подробно рассматривается глубинная преемственность, связывающая художественную мысль и Достоевского, и Пиранделло с наследием Блеза Паскаля. Как точно отмечает Бенедетта Папасольи, крупнейший специалист в Италии по творчеству Паскаля, его проект характеризуется «диалектическим ритмом мысли, которая разворачивается в непрестанном переходе, опрокидывании (renversement) от *pro* к *contra*, в котором ни одна истина не утверждается без уяснения истины иной, противоположной, в котором разум ставит в тупик разум» (ср. Papàsogli 2003, 16). Безусловно, это суждение справедливо и в отношении динамики, определяющей художественное мышление Достоевского, как и Пиранделло, отчасти воспринявшего сочинения русского классика через "паскалевскую" призму.

[12] В речи, с которой Пиранделло выступил в Риме 8 октября 1934 на заседании «Вольта», посвященной драматическому театру, он произнес знаменитую фразу, в которой он уточняет эту мысль: «è vero che la vita o si vive o si scrive e che, quando la si vive, difficilmente nello stesso tempo, cioè in mezzo all'azione e alla passione, ci si può mettere in quelle condizioni che sono proprie dell'arte».

честве постороннего зрителя, эта жизнь представлялась мне лишенной какого-либо смысла и цели» (Pirandello 2010, I, 429).

В романе *Бывший Маттиа Паскаль* рефлексия, отстраняющая от непосредственного проживания жизни, воплощена в образе главного героя, который становится *двойником* самого себя – не метафорически, а буквально оказываясь выброшенным из жизненного потока. Дистанцирование происходит и во временном плане, что, например, выражается в так называемой «философии далекого», сформулированной другим персонажем Пиранделло: «Метод доктора Филено [...] состоял в том, чтобы видеть настоящее как часть истории, то есть как давно прошедшее и преданное архивам прошлого» (Pirandello 1985, 822). Схожим образом протагонист *Записок* выявляет механизм дистанцирующего действия рефлексии, в результате которого раскаленная магма настоящего остужается холодом временно́го отстранения: «Но странно было: все, что случилось со мной в этот день, показалось мне теперь, по пробуждении, уже давным-давно прошедшим, как будто я уже давным-давно выжил из всего этого» (ПСС 5, 152). *Отстранение* подразумевает *остранение* (по мысли Виктора Шкловского, составляющее двигатель подлинного искусства), деавтоматизирующее восприятие и представляющее действительность в ее исходной чуждости, в тревожащей сознание чистоте "бытия-в-себе" вещей.

Любой импульс, любое спонтанное движение, по словам Пиранделло, «гаснет в ледяной воде рефлексии», что ведет к зависанию, состоянию «подвешенности», «нерешительности», то есть к болезненному проживанию исходной двойственности сознания и бытия. Отсюда острое ощущение условности и иллюзорности любого познания, а в субъективном плане – нежелание фиксировать свой образ в устойчивой форме в глазах других, бунт против их «формирующего» взгляда:

> *Я так и не сумел придать хоть какую-то форму своей жизни*; [...] вследствие предрасположенности моего духа *мыслить и чувствовать также и противоположное тому, что только что мыслил и чувствовал*, то есть разбирать и разъединять в себе настойчивыми и часто противоположными мыслями всякое порождение ума и чувств (Pirandello 2010, II, 780).

Подпольный парадоксалист также заявляет о несводимости к некоей идентичности своего подлинного «я», противостоящего субъективной воле "стать кем-то": «Я не только злым, но даже и ничем не сумел сделаться: ни злым, ни добрым, ни подлецом, ни честным, ни героем, ни насекомым» (ПСС 5, 100).

Это состояние "расплавленности" ума, открывающее сознанию исходную текучесть мира и собственной субъективности, присуще и некоторым ключевым персонажам Достоевского, от протагониста *Записок из подполья* до Мышкина и Версилова. Несмотря на фундаментальные различия между этими образами на уровне личности, характера, внутреннего мира,

каждого из них характеризует острое «чувство противоположного» как конституирующий их мышление и самоосознание элемент:

> Я могу чувствовать преудобнейшим образом два противоположные чувства в одно и то же время – и уж конечно не по моей воле (ПСС 13, 171).

> Две мысли вместе сошлись, это очень часто случается. Со мной беспрерывно. [...] с этими двойными мыслями ужасно трудно бороться (ПСС 8, 258).

> Есть такие идеи, есть высокие идеи, о которых я не должен начинать говорить, потому что я непременно всех насмешу; [...] У меня нет жеста приличного, чувства меры нет; у меня слова другие, а не соответственные мысли, а это унижение для этих мыслей. И потому я не имею права... (там же, 283).

> Я не имею жеста. Я имею жест всегда противоположный, а это вызывает смех и унижает идею (там же, 458).

Эта двойственность не разрешается диалектически: противоположные состояния сосуществуют в рамках единого движения, не подразумевающего "эволюции" или диалектического перехода. В этом смысле особого внимания заслуживает следующее определение творческой интенции Достоевского, данное Бахтиным, удивительно созвучное теоретическому осмыслению Пиранделло оснований собственного творчества:

> В каждом голосе он [Достоевский] умел слышать два спорящих голоса, в каждом выражении – надлом и готовность тотчас же перейти в другое, противоположное выражение; в каждом жесте он улавливал уверенность и неуверенность одновременно; он воспринимал глубокую двусмысленность и многосмысленность каждого явления. Но все эти противоречия и раздвоенности не становились диалектическими, не приводились в движение по временнóму пути, по становящемуся ряду, но развертывались в одной плоскости как рядом стоящие или противостоящие, как согласные, но не сливающиеся или как безысходно противоречивые, как вечная гармония неслиянных голосов или как их неумолчный и безысходный спор (Бахтин 2017, 259-60).

На уровне самоосмысления личности подобный тип сознания подразумевает порой мучительное проживание в рамках собственного бытия множественности потенциальностей, из которых диктат внешнего взгляда выделяет лишь одну, сводя многосложную и текучую субъективность к детерминированной объектности. Витанджело Москарда, главый герой романа Пиранделло *Кто-то, никто, сто тысяч*, восстает против знания, которое составляют о нем другие: разные проявления этого бунта и являют собой сюжетную основу романа. Герой вдруг начинает остро ощущать решающее воздействие на его идентичность интенции взгляда других. Этим же мотивом сопротивления трансформирующей силе объективирующего и "локализующего" взгляда другого, по видимости, руководствуется герой *Записок из подполья*: «Он знал меня наизусть. Меня взбесило, что он знает меня наизусть» (ПСС 5, 137).

> Я себя совсем не знал, у меня не было никакой собственной своей реальности, я был будто в состоянии постоянной расплавленности, почти текучести, податливости; меня знали другие – каждый по-своему, согласно той реальности, которую они мне приписывали; то есть каждый из них видел во мне Москарду, который не был мной, раз уж я сам никем для себя не был; и было столько Москард, сколько было самих смотрящих, и каждый из этих Москард был более реален, чем я сам, потому что, повторюсь, для себя самого я был лишен какой бы то ни было реальности (Pirandello 2010, II, 780-81).

Лейтмотив *Записок* – уклонение от каких-либо попыток самоопределения или овнешвляющего познания, извне детерминирующего взгляда: на этом постоянном “смещении” во многом построена игра с читательскими ожиданиями, пронизывающая повествование. Словом, согласно точному замечанию С.Л. Фокина,

> если и можно найти логику повествовательного поведения подпольного человека, то она отчетливо дает о себе знать в неизбывном стремлении уклониться от любых определений его самости, как внешних, которые идут от других, так и внутренних, которые он сам дает себе (Фокин 2020, 15).

Итак, проблема познания, трансформирующего и даже “задающего” реальность, является центральной в романе *Кто-то, никто, сто тысяч*. Роман, как и повесть Достоевского *Двойник*, открывается эпизодом с зеркалом, в котором протагонист обнаруживает, что его нос слегка свернут вправо. Из этой незначительной детали истекает настоящий кризис самопознания, приводящий героя к болезненному проживанию своей множественной природы. Взгляды окружающих как бы плодят, актуализуют потенциальные варианты его бытия, и каждому из этих множественных «я» придается самостоятельный онтологический статус.

Оксюмористическая формула «фантастический реализм» (ср. ПСС 24, 5-6) отражает парадоксальность, определяющую творческое мышление Достоевского и Пиранделло. Двигателем его является установка художественного сознания на преодоление «элементарного эмпирического правдоподобия и поверхностной рассудочной логики» (Бахтин 2017, 422). Персонажи в диалогическом авторском сознании обретают полную автономию, как бы отрываясь от субъективной воли их “творца”. Поэтому внутренняя логика их образов, которой руководствуется писатель, является единственным критерием их “истинности”, стоящей несоразмерно выше узко понятого правдоподобия:

> Жизнь полна таких несуразностей, которые вовсе не нуждаются в правдоподобии. Потому что эти несуразности и есть правда! [...] Вы создаете людей куда более живых, чем те, которые едят, дышат и числятся на службе! Эти существа, может быть, не столь реальны, но зато куда более правдивы! (Pirandello 1993, 680-81)

Возглас персонажа Отца из драмы *Шесть персонажей в поисках автора* (1921), приведенный выше, удивительным образом созвучен высказыва-

нию Лебедева в романе *Идиот* (у Достоевского часто именно второстепенным, незначительным персонажам отводится роль "провидца" или резонера):

> Всякая почти действительность, хотя и имеет непреложные законы свои, но почти всегда и невероятна, и неправдоподобна. И чем даже действительнее, тем иногда неправдоподобнее (ПСС 8, 313).

Тема обнаружения фантастического субстрата в лоне реальности также напрямую связана с проблемой познания: речь идет о деконструкции устоявшихся образов восприятия действительности. Символом этой деконструкции, фигурой «чувства противоположного», которое вносит смятение в упорядоченную сознанием реальность, становится «выставленный язык»:

> Мне захотелось вдруг *показать ему язык* или сморщить нос, *построить смешную гримасу* – лишь бы изменить в его глазах, хотя бы просто так, в шутку, безо всякого злого умысла, тот мой образ, который он считал подлинным (Pirandello 2010, II, 816).

> Когда я вспоминаю душевное состояние, в котором я тогда находился – то есть ощущение, что меня буквально насилуют чужие взгляды, облекая в образ вовсе не тот, который был знаком мне, а в совсем мне не знакомый и которому я тем не менее не мог помешать возникнуть, – так вот, когда я вспоминаю то душевное мое состояние, я понимаю, что мне впору тогда было не только говорить глупости, мне впору было их вытворять, делать глупости и безумства: кататься по земле, ходить по улицам, приплясывая и подмигивая, *показывать язык, корчить рожи* (там же, 819).

«Выставленный язык» становится фигурой профанации "хрустального здания" как вершины человеческой рациональности, представления об идеальном устройстве общества, против которого восстает живая человечность, движимая стремлением «по своей воле пожить»:

> Вы верите в хрустальное здание, навеки нерушимое, то есть в такое, которому нельзя будет ни языка украдкой выставить, ни кукиша в кармане показать. Ну, а я, может быть, потому-то и боюсь этого здания, что оно хрустальное, и навеки нерушимое и что нельзя будет даже украдкой языка ему выставить [...]. Я, может быть, на то только и сердился, что такого здания, которому бы можно было и не выставлять языка, из всех ваших зданий до сих пор не находится (ПСС 5, 120).

Образ «языка в зеркале» неоднократно появляется на страницах черновиков к роману *Идиот* – всякий раз после упоминания фигуры Христа или рассуждения о вере. Этот «выставленный язык» будто обращен к самой серьезности мыслительных установок, лежащих в основе общепринятых моделей восприятия мира, он призван пробудить мысль от абстрактно-догматического окостенения, погружая ее «в веселую отно-

сительность становящегося бытия» (Бахтин 2017, 444). В самом романе эта цезура, это прерывание линейного режима повествования, в котором проявляется особая темпоральность, структурно близкая мессианскому времени, явлены в крике осла:

> Совершенно пробудился я от этого мрака, помню я, вечером, в Базеле, при въезде в Швейцарию, и меня разбудил крик осла на городском рынке. Осел ужасно поразил меня и необыкновенно почему-то мне понравился, а с тем вместе вдруг в моей голове как бы все прояснело [...]. С тех пор я ужасно люблю ослов. Это даже какая-то во мне симпатия (ПСС 8, 48).

Образ осла, пробудившего Мышкина ото сна безумия, как нам представляется, содержит отсылку к эпизоду из романа *Дон Кихот*: речь идет о 25-й и 27-й главах II-й книги, обрамляющих знаменитую сцену в театре марионеток Маэсе Педро. В этом рассказе, окаймляющем эпизод, где Дон Кихот крушит театр марионеток, поверив в принадлежность разыгрываемого действия порядку реального, Санчо разрешает конфликт между двумя воющими деревнями, имитируя крик осла, притом так удачно, что сами ослы отзываются на его рев.

> Дон Кихот спустился с холма и подъехал к отряду так близко, что ему хорошо видны были стяги, и он различил их цвета и разобрал украшавшие их эмблемы, из коих одна, обратившая на себя особое его внимание, нарисованная *на штандарте или, вернее, на лоскуте белого атласа, весьма натурально изображала маленького ослика с поднятою головою, раскрытою пастью и высунутым языком*, – словом, принявшего такое положение и имевшего такой вид, как будто бы он ревет (Сервантес 2002, 216; курсив мой, ДФ).

Гримаса, высунутый язык, кричащий осел служат здесь прерыванию односторонней серьезности, и одновременно – пресечению хронологии и линейной структуры повествования, совпадая с тем, что Бахтин определял как «время кризиса» или «время порога». Взрывается поверхностная рассудочная логика, и в повествование вводится «время вне времени», в котором противоположности не следуют друг за другом, а совпадают. Действующее мировоззрение таким образом демонтируется, делая доступным *иное* понимание действительности. Противоречие не преодолевается, но "обезвреживается", приостанавливается: в этом – очистительная сила амбивалентного смеха, воплощенного в образе кричащего осла. Его десакрализующая сила ведет к "спасению" – как точно выражает девиз Пульчинеллы на макаронической латыни: «Ubi fracassorium, ibi fuggitorium», «Где катастрофа, там и выход» (Agamben 2015, 45). Порядок комического, таким образом, открывает возможность мессианского измерения ("выхода"), которое оказывается как бы подспудно присущим самой стихии комического в ее противопоставленности сфере трагического, где вместо *потенциальности* доминирует *предопределенность*.

Два мастера философского юмора, Достоевский и Пиранделло, показывают действенность этого принципа, реализуя в своих произведениях спаситель-

ный потенциал амбивалентного смеха. «Юморизм» как творческий метод и подход к реальности, который теоретически разработал Пирнаделло, обнаруживает глубинное соответствие художественной ориентации Достоевского на «сочувственный юмор», пробуждающий в читателе сложное отношение к действительности, позволяющий приостановить действующие суждения и ведущий к проживанию подлинной многоликости сущего.

Цитируемая литература

Agamben, Giorgio. 2005. *La potenza del pensiero*. Vicenza: Neri Pozza.
Agamben, Giorgio. 2012. "Bartleby o della contingenza." In Gilles Deleuze e Giorgio Agamben, *Bartleby. La formula della creazione*, trad. it. di Stefano Verdicchio, 45-89. Macerata: Quodlibet.
Agamben, Giorgio. 2015. *Pulcinella, o divertimento per li regazzi*. Roma: Nottetempo.
Andreoli, Annamaria. 2020. *Diventare Pirandello: L'uomo e la maschera*. Milano: Mondadori.
Bachtin, Michail. 1968 (1963). *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, trad. di Giuseppe Garritano. Torino: Einaudi.
Benjamin, Walter. 1921. "Schicksal und Charakter". *Die Argonauten* 1 (10-12): 187-96.
De Michelis, Cesare G. 2004. "Introduzione." In Fëdor Dostoevskij, *Delitto e castigo*, trad. di Cesare G. De Michelis, V-XVIII. Roma: L'Espresso.
Farafonova, Daria. 2017. *Pirandello e i moralisti classici. Montaigne, Pascal, Erasmo*. Firenze: Olschki.
Farafonova, Daria. 2021. "Dostoevsky and Pascal: the paradox of two abysses." *Dostoevsky studies* 24: 41-60.
Givone, Sergio. 2006. *Dostoevskij e la filosofia*. Bari: Laterza.
Papàsogli, Benedetta. 2003. "Introduzione." In Blaise Pascal, *Pensées*. Nuova ed. a cura di Philippe Sellier secondo l'"ordine" pascaliano, trad. di Benedetta Papàsogli, 5-27. Roma: Città Nuova.
Pascal, Blaise. 1954. *Pensées*. In Blaise Pascal, *Œuvres complètes*. Éd. par Jacques Chevalier («Bibliothèque de la Pléiade»). Paris: Gallimard.
Pirandello, Luigi. 1920. *L'umorismo*. Firenze: Battistelli.
Pirandello, Luigi. 1967. *Lettere di Pirandello al Cesareo*, a cura di A.M. Dotto. *Nuovi quaderni del Meridione* 20, ott.-dic. 1967: 473-81.
Pirandello, Luigi. 1985. *Novelle per un anno* (in 6 vol.), a cura di Mario Costanzo, vol. I, 1. Milano: Mondadori.
Pirandello, Luigi. 1993. *Maschere nude*, vol. I, a cura di Alessandro d'Amico. Milano: Mondadori.
Pirandello, Luigi. 2006. *Saggi e interventi*, a cura di Ferdinando Taviani. Milano: Mondadori.
Pirandello, Luigi. 2010. *Tutti i romanzi* (in 2 vol.), a cura di Giovanni Macchia. Milano: Mondadori.
Pupo, Ivan, e Nino Borsellino. 2002. *Interviste a Pirandello. Parole da dire, uomo, agli altri uomini*. Catanzaro: Rubbettino.
Salmon, Laura. 2019. "L'eversione anti-romantica del Dostoevskij-artista e il substrato perturbante delle *Notti bianche*." In Fëdor Dostoevskij, *Le notti bianche*, trad. di Laura Salmon, 177-209. Milano: BUR.
Salmon, Laura. 2021. "Sulla coesione dei 'monologhi polifonici' dostoevskijani. Tipologia, anonimato e antonomasia dei ridicoli sognatori del sottosuolo." In

LinalaukaR: Rino e Porro. Scritti in onore di Rita Caprini, a cura di Rita Ronzitti e Caterina Saracco, 481-97. Arenzano: VirtuosaMente.

Sciascia, Leonardo. 1996. *Pirandello e la Sicilia*. Milano: Adelphi.

Stefanelli, Luca. 2020. "Introduzione." In Luigi Pirandello, *Si gira... (1916) / Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, IV-XXXIV [Edizione Nazionale dell'*Opera Omnia* di Luigi Pirandello – Ed. critica digitale]. Milano: Mondadori. https://www.pirandellonazionale.it/3d-flip-book/si-gira-_edizione-critica/ (30.06.2022).

Todorov, Tvetan. 1972. "*Notes d'un souterrain*: une explication du texte." In Fedor M. Dostoïevski, *Notes d'un souterrain*, 11-36. Paris: Aubier.

Агамбен, Джорджо. 2018. *Царство и слава*, пер. на русский яз. Дарьи С. Фарафоновой. Москва, Санкт-Петербург: Изд. Института Гайдара; Факультет свободных искусств и наук СПбГУ.

Аристотель. 2017. *Поэтика*, пер. на русский яз. Михаила Л. Гаспарова, Михаила М. Позднева. Москва: РИПОЛ классик.

Бахтин, Михаил М. 2017 (1963). *Проблемы поэтики Достоевского*. Москва: «Э».

Володина, Инна П. 2004. "Пиранделло и Достоевский." В кн. *Итальянская традиция сквозь века: из истории итальянской литературы XVI-XX веков*: 186-94. Санкт-Петербург: СПБГУ.

Звево, Итало. 1972. *Самопознание Дзено*, пер. на русский яз. Светланы К. Бушуевой. Ленинград: Художественная литература.

Иванов, Вячеслав И. 2021. *Достоевский. Трагедия, миф, мистика*, под ред. Андрея Б. Шишкина и Ольги Л. Фетисенко. Санкт-Петербург: Пушкинский дом.

Сальмон, Лаура. 2008. *Механизмы юмора. О творчестве Сергея Довлатова*. Москва: Прогресс-Традиция.

Сервантес, Мигель де. 2002. *Хитроумный идальго Дон Кихот Ламанчский*, ч. II, пер. на русский яз. Николая М. Любимова, Юрия Б. Корнеева. Москва: АСТ.

Фокин, Сергей Л. 2020. "Цветан Тодоров и *Записки из подполья*." *Зборник Матице српске за славистику* 97: 9-22.

Шкловский, Виктор Б. 1925. "Искусство как прием." В кн. Виктор Б. Шкловский, *Теория прозы*, 7-20. Москва: Круг.

О славянизмах в *Братьях Карамазовых*

Андрей Шишкин

1.

«Достоевский находит все то высокое духовное, чего он ищет, не воспаряя над землею, а прорываясь вглубь и даже опускаясь вниз. В этом его сходство с величайшим религиозным живописцем Европы, Рембрандтом», – писал 85 лет назад Владимир Вейдле (Вейдле 1936, 405). Попытаемся на нескольких случаях из *Братьев Карамазовых* показать, как Достоевский реализовал эту свою задачу в языковых регистрах.

Все мы помним финал *Братьев Карамазовых*. Это диалог между Алешей Карамазовым и Колей Красоткиным, мальчиком, по словам романа, «характера упорного, духа дерзкого и предприимчивого» (ПСС 14, 463), в прошлом организовавшего травлю Илюшечки, т.е. отчасти ответственного за его гибель. Было отмечено, что в репликах и рассуждениях притворяющегося “взрослым” и начитанного вразброс Коли Красоткина звучат штампы демократической и либеральной печати 1860-1870 гг., скрытые цитаты из Вольтера, А.И. Герцена, Н.Г. Чернышевского, а также из *Письма к Н.В. Гоголю* В.Г. Белинского[1].

Существенно тонкое наблюдение С.С. Хоружего, что в романе Коля Красоткин представляет собой образец гипер-диалогичности: идя по городу, он без конца заводит «диалоги со всеми встречными, знакомыми

[1] Ветловская 1976, 604; то же без изменений в Ветловская 2007, 562-67.

Andrei Chichkine, University of Salerno, Italy, achichkine@unisa.it, 0000-0002-8762-7791

Referee List (DOI 10.36253/fup_referee_list)
FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Andrei Chichkine, *About Slavonicisms in The Brothers Karamazov*, © Author(s), CC BY 4.0, DOI 10.36253/979-12-215-0122-3.16, in Dar’ja Farafonova, Laura Salmon, Stefano Aloe (edited by), *F.M. Dostoevsky: Humor, Paradoxality, Deconstruction*, pp. 185-194, 2023, published by Firenze University Press, ISBN 979-12-215-0122-3, DOI 10.36253/979-12-215-0122-3

ему и незнакомыми, без всякой нужды»; для Коли характерна перевозбужденность, горячечность диалога, его «перегретость», «аномальная температура» (Хоружий 2009, 52). Уточним еще, что в своих "беспокойных" диалогах Красоткин нередко занимает позицию провокатора. Обменивается репликами он с Алешей, в романе представителем «живого христианства», противопоставленного историческому «синодскому православию».

Вот что от имени рассказчика говорится на последних страницах *Братьев Карамазовых* о похоронах Илюшечки:

> Алеша еще у ворот дома был встречен криками мальчиков, товарищей Илюшиных. [...] Всех их собралось человек двенадцать (ПСС 15, 189).

Давно отмечена эта цифра – 12 – число апостолов (Ветловская 1976, 604; 2007, 189); что же до Алеши, то если не по возрасту, то по авторитету и харизме он оказывается их духовным вождем. После отпевания в церкви Красоткин, понизив голос, чтоб никто не услышал, говорит Алеше:

> – Мне очень грустно и если б только можно его *воскресить*, то я бы отдал всё на свете.
> – Ах, и я тоже, – сказал Алёша (ПСС 15, 194; здесь и далее курсив мой, *АШ*).

Затем в словах Коли Красоткина следует резкое тематическое снижение: предстоят поминки, и штабс-капитан, отец Илюшечки, напьется, так стоит ли мальчикам приходить? Последующая реплика Коли ставит под вопрос уместность традиций народного благочестия, поминальной трапезы:

> – Странно всё это, Карамазов, такое горе, и вдруг какие-то блины, как это всё *неестественно по нашей религии*!
> – У них там и сёмга будет [...] (ПСС 15, 194)

продолжает реплику Красоткина один из 12 мальчиков, Карташев, незаметно для себя переводя трагическое и высокое в совсем бытовое[2]. Хотя его слова продолжают предыдущую реплику Красоткина, они задевают, даже оскорбляют последнего, что не остается незамеченным для Алеши.

Наконец, все подходят к большому камню, около которого Алеша произносит свое "слово". В этой заключительной сцене интерпретаторы романа усматривают ряд символических аспектов, например:

сам "Илюшин камень", у которого собираются 12 мальчиков, описан как сакральное место; сама сцена дает основания для аллюзии на формулу «на сем камени созижду церковь мою» (Мф. 16:18);

[2] Обратим внимание на выражение «по *нашей* религии»: ведь, строго говоря, блины с семгой – не церковная традиция; не исключено, что Коля, примеривая на себя статус неофита, с рвением новообращенного готов обличать русское двоеверие с его поминальными блинами.

смерть Илюшечки становится основанием некоей новой общины или братства – прообраза новой церкви;
обращение «голубчики мои» к 12 мальчикам гипотетически комментируется как обращение к апостолам (Ветловская 1976, 604; 2007, 619);
преломление хлебной корки на могиле Илюши (ПСС 15, 192) – истолковано как евхаристический момент, а предполагаемые потом поминки в доме Снегирева – как поминальная агапа (Carrara 1990, 115; Плюханова 2003, 31)[3].

Именно после "слова" Алеши Красоткин вновь возвращается к начатой им теме, на этот раз прямо ставя вопрос ребром:

> – Карамазов! – крикнул Коля, – неужели и *взаправду религия говорит*, что мы все *встанем* из мертвых, и *оживем, и увидим опять друг друга, и всех,* и Илюшечку?
> – Непременно *восстанем,* непременно увидим и *весело, радостно* расскажем друг другу всё, что было, – *полусмеясь, полу в восторге* ответил Алеша (ПСС 15, 197).

Как отмечает современный исследователь, «Коля задает Алеше вопрос, на который всем своим романом Достоевский стремится ответить положительно» (Томпсон 200, 125). Но удовлетворясь этой констатацией, мы упустим существенный смысловой момент. Исследователи языка Достоевского отмечают один из его постоянных художественных приемов: прием нагнетания, углубления и дифференциации; в данном диалоге наиболее актуально последнее – дифференциация. В самом деле, соответствует ли ответ Алеши вопросу Коли? Об одном и том же ли они говорят?

2.

Здесь следует сделать небольшое отступление, обратясь к не столь давней статье Марио Капальдо, которая вышла под названием "На каком языке молчит Иисус, стоя перед Великим инквизитором?" (Капальдо 2013). Как отметил М. Капальдо, "Легенда о Великом инквизиторе" заключена в романе в своеобразную рамку. Рамка открывается фразой: «Он снисходит на "стогны жаркие" южного *города*» (ПСС 14, 226), а закрывается фразой «И выпускает Его на темные стогна *града*» (там же, 239).

«Стогна града», конечно, заимствование из *Воспоминания* Пушкина, но также и отсылка к Притче о Великом пире (Лк: 14.15-24), читаемой на литургии в неделю Св. Праотец, т.е. в предпоследнее воскресенье перед Рождеством. По мнению М. Капальдо, Достоевский ожидал, что для читателя эта связь будет очевидной.

[3] О хлебе в романе как христианском символе см. Деханова 2007, 488.

Вообще же, по М. Капальдо, «язык разговорный, телесный, светский [...], цветастая и многословная речь, [...] граничащая с вавилонским смешением языков» – противопоставлена у Достоевского немногословной речи, граничащей с молчанием (Капальдо 2013, 162-76)[4].

Не исключено, что можно оспорить или, напротив, дополнить отсылку М. Капальдо к тексту Апостола. Кажется, что в представлении Достоевского, да и вообще среднего русского читателя XIX века актуальнее была игра регистрами и смыслами однокоренной славянской и русской лексемы в хрестоматийном вступлении к *Медному Всаднику*, 1833 г.:

Отсель грозить мы будем шведу,
Здесь будет *город* заложен
На зло надменному соседу.
[...]
Прошло *сто лет*, и юный *град,*
Полнощных стран краса и диво,
Из тьмы лесов, из топи блат
Вознесся пышно, горделиво.

Читая форму «прошло сто лет», можно, казалось бы, удивиться хронологической вольности поэта: всем известно, что петербургский период русской истории исчисляется от года основания северной столицы, 1703 г. Но, как уже писали, для Пушкина решающей в его "петербургской повести" была древнеримская концепция *saeculum – столетие,* введенная реформой календаря Петра I и в допетровской культуре отсутствующая. Таким образом, закономерно, что в приведенных случаях *Медного всадника* русизм соответствует конкретному и историческому, а славянизм – универсальному и мифопоэтическому. Можно думать, что подобную тонкую игру регистрами русизмов и славянизмов мы видим и в диалоге Коли Красоткина и Алеши Карамазова: значение слова 'востанїе' по авторитетному словарю церковнославянского языка – прежде всего 'воскресение', в отличие от русизма 'вставать' (Дьяченко 1900, 97; Даль 1880, 275).

3.

Для удобства приведем несколько других контекстов идеоглоссы 'восстать' из романа *Братья Карамазовы*:

[В 10 главе 11 книги романа, после встречи с заболевшим Иваном:] «Алеша тихо улыбнулся. – Бог победит! [...] Или [Иван] *восстанет* в свете правды, или... погибнет в ненависти, мстя себе и всем за то, что послужил тому, во что не верит» (ПСС 15, 89).

4 О смысловых регистрах молчания у Достоевского см. Джоунс 2007, а также новейшую работу: Ренанский 2022.

[В финале рассказа Зосимы о брате Маркеле:] «В свое время должно было всё *восстать* и откликнуться» (ПСС 14, 263)

В выпусках *Словаря языка Достоевского* идеоглосса 'восстать' не описана. В предварительном порядке, как кажется, возможно сблизить или сопоставить этот специальный термин писателя с идиоглоссой 'возродить' (Гинзбург 2001, 326-31; 2003, 112-14)[5].

Теперь имеет смысл вернуться к вопросу, обозначенному в конце предыдущего параграфа: об одном и том же ли говорят Коля Красоткин и Алеша? На наш взгляд – о разном.

Вот вопрос Коли:

> неужели и *взаправду религия говорит,* что *мы все встанем* из мертвых, и *оживем, и увидим опять друг друга, и всех,* и Илюшечку?

Можно отметить, что это грубоватая, а то и "корявая" речь ориентированного на секулярную культуру лаика, не знакомого и чуждого церковной традиции. Важно другое – она "неестественна": этот регистр языка не пригоден для диалога о религиозном.

Напротив, как стилистически, так и семантически к иной традиции принадлежит реплика Алеши:

> Непременно *восстанем,* непременно увидим и *весело, радостно* расскажем друг другу всё, что было, – *полусмеясь, полу в восторге* ответил Алеша.

Произнесена она, отметим, в "экстремальной" ситуации: наполовину как бы несерьезно, со смехом, наполовину в «восторге», – последнее слово, по словарю Даля, есть «воспарение духа, [...] восходящее иногда до ясновидения» (Даль 1880, 256). Слово Алеши в данном контексте не укладывается в известную бахтинскую классификацию: это не «житийное слово», не «проникновенное слово», не «слово с лазейкой»[6]. Важно еще, что это слово, сказанное в предвкушении грядущей «радости и веселья», и вот как раз здесь и оказывается столь актуальным наблюдение М. Бахтина, что порой «Достоевский переносит диалог в вечность, мысля ее как вечное со-радование, со-любование, со-гласие» (Бахтин 2002, 156)[7].

[5] В комментарии к словарной статье Е.Л. Гинзбург отмечает: «Показательно рамочное использование *возродить* и близкого ему по смыслу *воскресить* в одном и том же предложении: "Можно *возродить* и воскресить в этом каторжном человеке замершее сердце, можно ухаживать за ним годы и выбить наконец из вертепа на свет уже душу высокую, страдальческое сознание, возродить ангела, воскресить героя!" (БКа 31). "О, как вы возродили, как вы воскресили меня в одно мгновение!" (БрК 414). "Создалась бы Россия новая, которая и старую бы возродила и воскресила со временем и ей же пути се разъяснила" (ДП 27:38)» (Гинзбург 2003, 113-14).

[6] См. Бахтин 2002, 776-77 (по указателю).

[7] Впрочем, современная писателю неевклидова геометрия, поднимающая вопрос о пятом измерении, говорила почти о том же; это отдельная тема поднята в исследованиях Кийко 1985 и Баршта 2018.

Положительный ответ Коле возможно дать, перенеся диалог на подобный мета-уровень, но формально данный ответ – не ответ Коле.

И действительно: Коля спрашивал: неужели и *взаправду религия говорит…* Алеша же опускает положительный ответ: *да, взаправду*. В контексте изложенных перед этим фрагментом "символических аспектов" Коля – как представляется – отвечает как духовный вождь новой религии.

Примечательно, что Достоевский как в реплике Коли, так и в ответе Алеши избегает однозначного слова «воскреснем»: быть может, оно и напрямую напрашивается, но отнюдь писателем не актуализировано[8]. Архаическое 'восстать' по сравнению с русским 'воскреснуть' – шире и глубже, в нем больше аспекта условного, абстрактного и одновременно универсального, мифопоэтического.

4.

Для контраста рассмотрим теперь диалог Ивана Карамазова с чертом в 9 главе одиннадцатой книги романа. Глава названа "Черт. Кошмар Ивана Федоровича". Как видим, уже самое ее название предлагает две различные интерпретации: 1) явление нечистой силы и 2) нечистая сила как производное болезни Ивана.

Черт дразнит Ивана и гаерничает, заявляя: «Моя мечта это – воплотиться, но чтоб уж окончательно, безвозвратно, в какую-нибудь толстую семипудовую купчиху и всему поверить, во что она верит» (ПСС 15, 73-4). Мечта "приживальщика" черта – инкарнация, воплощение.

С. Евдокимова комментирует следующий диалог Ивана с чертом, «схватившим ревматизм»:

> [Иван:] У черта ревматизм?
> [Черт:] Почему же и нет, если я иногда воплощаюсь. Воплощаюсь, таки принимаю последствия. *Сатана sum* et nihil humanum a me alienum puto.
> [Иван:] Как, как? *Сатана sum* et nihil humanum… Это неглупо для черта!
> [Черт:] Рад, что наконец угодил.
> [Иван:] А ведь это ты взял не у меня (там же, 74).

Сатана – по этимологии своего имени – 'противник', 'обвинитель', в том числе обвинитель на судебном процессе. Как показывает С. Евдокимова, черт в этой несовместимой комбинации русского и латинского богословским парадоксом non sequitur (то есть не соответствующим посылке),

[8] Известно, что в письме к своему в значительной степени единомышленнику Н.П. Петерсону от 24 марта 1878 г. Достоевский утверждал: «я и Соловьев, по крайней мере, – верим в воскресение реальное, буквальное, личное, и в то, что оно сбудется на земле» (ПСС 30_1, 14-5). 2 апреля 1878 г. Достоевский присутствовал на двенадцатой, заключительной лекции Вл. Соловьева "О Богочеловечестве". Тема была обозначена следующим образом: «Второе явление Христа и воскресение мертвых (искупление или *восстановление* природного мира)» (Фридлендер и Буданова 1999, 265; Соловьев 1989, 172).

искажая знаменитую цитату из комедии Теренция, намекает на идентичность демонической и человеческой природы (Evdokimova 2016, 223). Таким образом, добавим от себя, черт-судебный обвинитель передергивает, провоцирует, искажает фундаментальную истину.

Весь большой диалог Ивана и черта разворачивается вокруг признания или отрицания действительности воплощения зла в мире. Для нас существенно, что этот диалог идет с использованием точных языковых формул:

> [Иван:] Ни одной минуты не принимаю тебя за реальную правду, – как-то яростно даже вскричал Иван. – Ты ложь, ты болезнь моя, ты призрак. [...] [Черт:] Стало быть, одно маленькое мгновеньице ведь верил же, верил, верил, что я действительно *есмь,* мягко засмеялся джентльмен (ПСС 15, 72; ср. с. 320, 333).
>
> [Иван:] Лжешь! Цель твоего появления уверить меня, что ты *есь* (там же, 80).
>
> [Иван:] Ты хочешь побороть меня реализмом, уверить меня, что ты *есь*, но я не хочу верить, что ты *есь!* (там же, 75)[9].

Конечно, у читателя XIX века на слуху была хрестоматийная строка из державинской оды *Бог* – «Я есмь – конечно, есь и Ты!» (Державин 1864, 200). Но можно предположить, что писатель также не прошел мимо формулы из соловьевского “Чтения о Богочеловечестве”, 1878:

> В Библии – на вопрос Моисея об имени Божием, он получает ответ: ehjeh asher ehieh [...] т. е. *я есмь я,* или я есмь безусловное лицо (Соловьев 1912, 71).

Можно думать, что славянский глагол в контексте романа, принадлежа к классу авторских идеоглосс, несет характер безусловного, онтологического высказывания, на которое претендует “противник”, но которое, в плане языкового воплощения, ему не принадлежит, являясь для него в чистом виде “чужим”, присвоенным словом. Отдадим должное как богословской точности, так и лингвистическому мастерству автора романа.

Цитируемая литература

Carrara, Alberto. 1990. *Epopea cristiana del popolo russo. Temi di teologia nei* Fratelli Karamazov. Milano: Vita e Pensiero.

Evdokimova, Svetlana. 2016. “Dostoevsky’s Postmodernists and the Poetics of Incarnation.” In *Dostoevsky Beyond Dostoevsky: Science, Philosophy, Religion,* ed. by Svetlana Evdokimova & Vladimir Golstein, 213-35. Boston: Academic Studies Press.

Баршт, Константин А. 2018. “Тема самоубийства и неевклидово пространство в творчестве Федора Достоевского.” *Slavica Wratislaviensia* 167: 133-46, https://u.to/m3KPHA (28.02.2023).

[9] Отметим лишний раз филологическую акрибию издателей академического Ф.М. Достоевского, сохранивших правописание первого издания романа.

Вейдле, Владимир. 1936. “Мысли о Достоевском.” *Современные записки* 62: 401-9, https://u.to/9lmPHA (28.02.2023).

Ветловская, Валентина Е. 1976. “Реальный комментарий [к роману «Братья Карамазовы»].” В кн. Федор М. Достоевский, *Полное собрание сочинений в 30 тт.*, т. 15. Ленинград: Наука, https://u.to/w3KPHA (28.02.2023).

Ветловская, Валентина Е. 2007. “Реальный комментарий [к роману «Братья Карамазовы»].” В кн. Валентина Е. Ветловская, *Роман Ф.М. Достоевского «Братья Карамазовы»*, 409-619. Санкт-Петербург: Изд. «Пушкинский Дом».

Гинзбург, Елена Л. 2001. “Идиоглосса: к вопросу о выразительности контекста.” В кн. *Слово Достоевского 2000*. Сб. статей, под ред. Юрия Н. Караулова и Ефима Л. Гинзбурга, 324-53. Москва: Азбуковник.

Гинзбург, Елена Л. 2003. “«Возродить».” В кн. *Словарь языка Достоевского: лексический строй идиолекта*, гл. ред. Юрий Н. Караулов 112-14. Москва: Азбуковник, https://u.to/92mLHA (28.02.2023).

Даль, Владимир И. 1880. *Толковый словарь живаго великорусского языка*, т. 1. Санкт-Петербург – Москва: Тип. М.О. Вольфа.

Державин, Гаврила. 1864. *Сочинения Державина*, с объяснительными примеч. Якова Грота, т. 1, ч. 1. Санкт-Петербург: Изд. Имп. Академии Наук, https://u.to/HFqPHA (28.02.2023).

Деханова, Ольга А. 2007. “Театр трапезы и Винная карта трапезы в романе «Братья Карамазовы».” В кн. *Роман Ф.М. Достоевского «Братья Карамазовы». Современное состояние изучения*, под ред. Татьяны А. Касаткиной, 483-507. Москва: Наука, https://u.to/S1qPHA (28.02.2023).

Джоунс, Малькольм. 2007. “Молчание в «Братьях Карамазовых».” В кн. *Роман Ф.М. Достоевского «Братья Карамазовы». Современное состояние изучения*, под ред. Татьяны А. Касаткиной, 435-45. Москва: Наука.

Дьяченко, Григорий. 1900. *Полный церковнославянский словарь*. Москва: Тип. Вильде, http://www.slavdict.ru/ (28.02.2023).

Капальдо, Марио. 2013. “На каком языке молчит Иисус, стоя перед Великим инквизитором?” *Текст и традиция*: альманах № 1, 162-76. Санкт-Петербург: Росток, https://u.to/W1qPHA (28.02.2023).

Караулов, Юрий Н., главный ред. 2003. *Словарь языка Достоевского. Лексический строй идиолекта*. Москва: Азбуковник, https://u.to/92mLHA (28.02.2023).

Караулов, Юрий Н., главный ред. 2008. *Словарь языка Достоевского. Идиоглоссарий. А – В*. Москва: Азбуковник, https://u.to/d2iLHA (28.02.2023).

Кийко, Евгения И. 1985. “Восприятие Достоевским неэвклидовой геометрии.” В кн. *Достоевский. Материалы и исследования*, т. 6, Ленинград: Наука, https://u.to/eFqPHA (28.02.2023).

Плюханова, Мария Б. 2003. “Достоевский и Толстой: взгляд в Италии.” В кн. *Толстой или Достоевский? Философско-эстетические искания в культурах Востока и Запада*, под ред. Всеволода Е. Багно, 19-40. Санкт-Петербург: Наука, https://u.to/jlqPHA (28.02.2023).

Ренанский, Александр Л. 2021. “Феноменология молчания в ранних произведениях Достоевского.” В кн. *Достоевский. Материалы и исследования*, т. 23, 13-28. Санкт-Петербург: Нестор-История, https://u.to/DwaGHA (28.02.2023).

Соловьев, Владимир С. 1912. *Собрание сочинений*, т. 3. Санкт-Петербург: Просвещение.

Соловьев, Владимир С. 1989. “Чтения о Богочеловечестве.” В кн. Владимир С. Соловьев, *Собрание сочинений*, т. 2, 5-174. Москва: Правда.

Томпсон, Диана Э. 2000. *«Братья Карамазовы» и поэтика памяти*. Санкт-Петербург: Академический проект.

Фридлендер, Григорий М., и Нина Ф. Буданова, под ред. 1999. *Летопись жизни и творчества Достоевского*, т. 3: *1875-1881*. Санкт-Петербург: Академический проект, https://u.to/YUyPHA (28.02.2023).

Хоружий, Сергей С. 2009. "«Братья Карамазовы» в призме исихасткой антропологии." В кн. *Достоевский и мировая культура*, альманах № 25, главный ред. Карен А. Степанян, 13-56. Москва: Классика Плюс.

О некоторых особенностях словоупотребления в поэтическом словаре Достоевского. В связи с книгой М.Л. Уральского и Г. Мондри *Достоевский и евреи* (Санкт-Петербург: Алетейя, 2021)

Константин Баршт

В русской читательской среде давно уже сложилось представление, что любое обращение к творчеству Ф.М. Достоевского есть благо. Авторы такого уровня – Шекспир, Сервантес, Паскаль, Данте, Гете – обладают чудесной способностью самим строем фраз, а не только сюжетами своих произведений, облагораживать внутренний мир читателя, производя в его сознании не всегда заметную, но исключительно полезную работу по очистке и прояснению окна, через которое человек смотрит в мир. Конечно, этот эффект происходит в ответ на стремление понять мысль писателя, как благодарность за доверительное общение с ним и его персонажами. Этот эффект облагораживания хода мыслей человека при чтении литературного шедевра иногда работает также и в том случае, когда читатель настроен критически по отношению к автору, это говорит об огромном моральном потенциале литературного произведения, способного питать души и совершенствовать личные качества обращенных к нему людей. Критикуя какую-либо мысль автора, мы неизбежно усваиваем особенности его ценностной системы, что и есть самое главное, выражающее его нравственное и онтологическое лицо. И, конечно, в процессе чтения привносим много своего, подтверждая известный тезис Х.-Р. Яусса (1995, 34-84): перед нами не столько истории мировой литературы, сколько история чтения произведений мировой литературы. Ведь любая книга обретает существование только в процесс ее чтения.

Konstantin Barsht, Russian Academy of Sciences, Russian Federation, konstantin_barsht@pushdom.ru, 0000-0002-1152-4083

Referee List (DOI 10.36253/fup_referee_list)
FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Konstantin Barsht, *On Features of Word Usage in Dostoevsky's Poetic Dictionary in Connection with M.L. Uralskij and G. Mondry's Dostoevsky and the Jews (St. Petersburg: Aletheia, 2021)*, © Author(s), CC BY 4.0, DOI 10.36253/979-12-215-0122-3.17, in Dar'ja Farafonova, Laura Salmon, Stefano Aloe (edited by), *F.M. Dostoevsky: Humor, Paradoxality, Deconstruction*, pp. 195-214, 2023, published by Firenze University Press, ISBN 979-12-215-0122-3, DOI 10.36253/979-12-215-0122-3

Должен оговориться: это не рецензия, но всего лишь размышления по поводу. В рецензии необходимо было бы проанализировать все аспекты содержания монографии М.Л. Уральского и Г. Мондри, мы же коснемся лишь некоторых. Несомненно, обширное, с чрезвычайно откровенной повествовательной интонацией исследование говорит о себе много больше, чем это сможет сказать любая рецензия. Это гигантский по объему труд, вобравший в себя массу цитат из произведений и писем Достоевского, других источников, скрепленных совершенно ясной общей тенденцией, которую можно свести к обвинению Ф.М. Достоевского в антисемитизме. Книгу нельзя назвать научным исследованием, это свободное, не стесненное слишком строгими правилами литературно-художественное повествование, далекое от скучных академических норм, требующих неукоснительного следования принципам доказательности и научной полноты в излагаемом материале. Между политическими и научными конференциями нет ничего общего, как-то заметил Роман Якобсон (1975, 193), об этом вспомнилось в связи с книгой М. Уральского и Г. Мондри, имеющей немалое, можно сказать даже громкое политическое назначение, но не всегда безупречно обращающейся с фактами истории литературы. Наука начинается с непредвзятого подхода к материалу, его систематизации и строительства гипотезы, снабженной системой доказательств, выясняемых изнутри этого материала. Нечто в этом роде есть в главах о персонажах Достоевского, написанных Г. Мондри, однако остальной текст книги являет устойчивое стремление пригвоздить писателя к позорному столбу антисемитизма: «Достоевский, этот великий гуманист, страдатель во Христе за все человечество, заслужил – единственный из всех русских писателей-классиков (sic!), стойкую репутацию антисемита (юдофоба)» (Уральский и Мондри 2021, 132).

Список обвинений, предъявленных М. Уральским писателю, обширен. Согласно его мнению, Достоевский убежденный «юдофоб» (там же, 132, 196, 244, 286 и др.), пользовавшийся «позорным словом “жид”» (там же, 136, 364, 512 и др.). Авторы книги выдвигают гипотезу о том, что в 1870-е годы Достоевский обрел в стране стойкую репутацию антисемита. Однако, все, что мы знаем об антисемитах и о жизни писателя в этот период, слабо согласуется с этой версией. В своей “Сибирской тетради” Достоевский записывал, наравне со всеми другими, еврейские поговорки (ПСС 4, 312), активно переписывался с читателем *Дневника писателя* А.Г. Ковнером, который вряд ли стал бы вступать в диалог с «закоренелым антисемитом», писать ему такие проникновенные письма; приходили письма и от других еврейских читателей, также опровергающие лютую «закоренелость» Достоевского в роли известного антисемита. Исключительно теплое отношение писателя к еврейской девушке С.Е. Лурье, которая, если бы у писателя действительно была такая репутация, вряд ли стала обращаться к нему за советами о выборе жизненного пути, что имело место зимой 1876 года. И Достоевский, если бы он действительно был антисемитом, постеснялся бы с большим воодушевлением рассказывать об этом в своем *Дневника писателя*. Совершенно справедливо Л.И. Сараскина

увидела в этом эпизоде важное свидетельство истинного отношения Достоевского к “еврейскому вопросу”: не будет еврейская девушка советоваться с антисемитом относительно выбора жениха и не будет антисемит давать советы еврейской девушке по вопросам, касающимся судьбоносного решения поехать в роли сестры милосердия на русско-турецкую войну (Сараскина 2013, 675-76). Встречаясь с такого рода алогизмами, автор книги настаивает: причина в том, что Достоевский соткан из парадоксов, и далее обнаруживает их немало. Формируя очередной, М. Уральский пишет: «Достоевский отнесся к девушке, видевшей в нем мудрого советчика и наставника по жизни, с большим вниманием и сердечностью. Встречу с С. Лурье он описал в последней главе “Опять о женщинах”» (Уральский и Мондри 2021, 600).

Так же дружески писатель общался с О.Г. Каган, петербургским врачом Т.В. Брауде, переводчиком П.И. Вейнбергом, по приглашению которого участвовал в любительском спектакле. Насколько похоже такое поведение на реальную жизнь закоренелого антисемита? С понятным недоумением Уральский пишет о том, что Достоевский отказался общаться с Павлом Исаевичем Вейнбергом, «Сцены из еврейского быта» которого «содержали оскорбительные для евреев “шутки”» (Уральский и Мондри 2021, 626). Отмечено также «уважение к этической мысли еврейства» (там же, 641), высокую оценку получил религиозный энтузиазм евреев: «Еврей без Бога как-то немыслим, не верю я даже и в образованных евреев-безбожников» (ПСС 25, 74-5). Как справедливо отмечает Уральский, Достоевский неоднократно высказывался о необходимости расширить права евреев в России, основываясь на идеологии того самого «шовинистического почвенничества», которое, согласно мнению автора книги, является внутренней сущностью Достоевского:

> я окончательно стою, однако же, за совершенное расширение прав евреев в формальном законодательстве [...] и за полнейшее равенство прав с коренным населением [...] Да будет полное и духовное единение племен и никакой разницы прав! (там же, 86).

Как согласуется в тексте М. Уральского обвинение в «шовинизме» со следующим пассажем:

> Разрешение еврейского вопроса в России XIX века Достоевский видел в преодолении народами национальных предрассудков, вражды и недоверия друг к другу, «в полном братстве, на взаимную помощь и на великое дело служения земле нашей, государству и отечеству нашему [...]. А за русский народ поручиться можно: о, он примет еврея в самое полное братство с собою, несмотря на различие в вере... [ПСС 25, 87]» (Буданова и Фридлендер 1988, 260).

В статье *Дневника писателя* Достоевский с воодушевлением описывает братское единение представителей разных национальностей и вероисповеданий как живое воплощение проповедуемого им общественного нрав-

ственного идеала, основанного на личной жертве ради блага ближнего, кем бы он ни был, в русле принципа «несть ни эллина, ни иудея». Уральский справедливо полагает, что именно и только на этом пути «бескорыстного служения людей друг другу» возможно окончательное решение терзающего его душу «еврейского вопроса» (ПСС 25, 89-90). Кажется, на этом пункте можно было бы найти разрешение «парадоксам», обнаруженным авторами книги?

Но признание этой мысли кардинальным пунктом идеологии Достоевского не останавливает автора в обвинениях, он многократно повторяет: «мечтатель-визионер, русский “почвенник” и православный шовинист» (Уральский и Мондри 2021, 339) Заметим, что в этой и подобных фразах соседствуют взаимоисключающие понятия: проповедник всемирного братства («почвенник») и «православный шовинист» – термин нужно, по всей видимости, расчленить: истинный христианин никак не может быть шовинистом, в свою очередь, шовинист не может быть причислен к христианам; вероятно, у Уральского это словосочетание обозначает собой нечто исключительно плохое, где все худшее, что есть в православии, уживается с «шовинизмом», но это сочетание, если и существует, к христианству не имеет никакого отношения. Логично сделать вывод о некоторых странностях во взглядах М. Уральского, отказывающего православию в праве называться христианской религией, тут стоило бы дать пояснения, на каком основании, но пояснения отсутствуют. Утверждение, что Достоевский был врагом католицизма, не подтверждается текстами писателя и требует утончения. Католицизм критиковался писателем за признание папы римского безгрешным (1870 г.), и это действительно основательно расходится с тем, что мы читаем в Новом Завете. Однако в келье идеального, по Достоевскому, христианина старца Зосимы неслучайно лежит на видном месте «католический крест из слоновой кости с обнимающею его Mater dolorosa», а на стенах висят репродукции картин на библейские темы мастеров живописи Запада (ПСС 14, 37). Да, писатель неоднократно выражал протест против административного управления религиозной жизнью человека с посягательством на его свободу выбора, об этом – поэма “Великий инквизитор”, но никакой аллергии на иные конфессии христианства у него не было. Например, он с огромным уважением относился к представителям Старой веры, интересовался жизнью еретических христианских сект – хлыстов, пятидесятников и др. Окончательно опровергая миф о его плохом отношении к иным религиозным конфессиям, незадолго до смерти писатель высказался следующим образом: «Вы скажете, что на Западе померк образ Спасителя? Нет, я этой глупости не скажу» (ПСС 27, 56). Как согласуется выдвинутое писателем требование религиозно-нравственного единения человечества н основе братской любви с идеей М. Уральского, что Достоевский сторонник «русского великодержавного шовинизма и православного обособленчества (антиэкуменизма)» (Уральский и Мондри 2021, 680)? Это не очень понятно. Подобного рода вопрос касается и утверждения «не кафолической модели Достоевско-

го» (там же, 698). Упрекать писателя, посвятившего жизнь утверждению всемирного братства, в «“узко-национальном” шовинистическом угаре» (там же, 680, 698) действительно выглядит как парадокс.

В рамках своего “почвенничества” Достоевский мечтал о единении всех народов, живущих на Земле, на основе любви и уважения друг к другу, это центральная идея его личного мировоззрения и творчества в целом, ей посвящены все его три романа 1870-х гг. Доказывать это вряд ли необходимо, об этом “написаны многие тысячи работ”, это такая очевидность, известная всем литературоведам мира. Возможно, знакомство с ними избавило бы автора от приписывания Достоевскому политической позиции, которой он никогда не придерживался, более того – осознанно и последовательно с ней боролся. Однако по неведомым причинам М. Уральский этого не делает, тексты Достоевского для него оказываются лишь источниками цитат о «евреях» и «жидах», используя которые, он связывает идеологию Достоевского с программами немецких национал-социалистов.

Правда, автор, стремясь к объективности, тут же замечает, со ссылкой на Ж.-К. Маркаде, что слово “жид” в XIX веке не имело еще «вульгарной, ругательной окраски как в наше время» (там же, 250) и вряд ли может быть основанием для столь жестких обвинений. Здесь стоит вспомнить, что Достоевский называл себя «Вечным жидом» (ПСС 28_1, 188)[1], что вряд ли в состоянии сделать реальный антисемит. Кроме того, предлагаемое основание «антисемитизма» Достоевского заставило бы нас вписать в сонм антисемитов множество других достойных людей, которые ни о чем подобном и не помышляли. Например, В.М. Гаршина, который в своем письме к Н.М. Золотиловой от 13 ноября 1882 г. с большой теплотой рассказывает о том, как к нему в гости пришли «двое прекрасных молодых людей, философический жид Ительсон и поэт князь Цертелев» (Гаршин 2014, 288-89). Есть и другие примеры.

Заметим также, что для Достоевского как христианина пространство бытия, его личного и всего человечества – это неразрушимое единство времени и вечности, краткого земного и безвременного потустороннего существования – в миру и «не от мира сего», существующих как единое нерасторжимое целое. В этом вопросе Достоевский следовал за А.М. Бухаревым, который активно утверждал неразрывное единство «этого» и «того» миров: «не предписывается совершенного отчуждения от дел мира…, […] пусть все видят во власти не какого-нибудь ветхозаветного грозного приставника, но […] Царя благодати – Христа» (Архимандрит Феодор 1997, 510). Возможность внедрения националистических, шовинистических, юдофобских, ксенофобских и т.д. идей в пространстве четвертого измерения (Царстве Божиим), в существование которого безусловно верил Достоевский и в котором человек пребывает в бестелесной форме

[1] Ср. письмо Ф.М. Достоевского к М.Д. Исаевой от 4 июня 1855 г.

– до сих пор никто доказать не смог. Игнорировать это обстоятельство – значит создавать идеальные условия для непреодолимых парадоксов.

В своем предисловии к книге С. Алоэ и Л. Сальмон (2021, 22) журят Уральского за «неоднократное выражение скептического отношения к российскому современному достоевсковедению». Однако понять причины этого отношения довольно легко, в силу резкого расхождения всего, что написано в научной литературе к сегодняшнему дню по "еврейской теме" с основными тезисами книг М. Уральского. Давно уже адекватный и достаточно ясный ответ на этот вопрос был дан в комментариях к ПСС писателя, в книге Л.И. Сараскиной (2013), в работах И.Л. Волгина (1991), С.В. Белова (2011) и других ученых. Давно уже выработано ясное и исчерпывающее определение смысла отношения Достоевского к этой теме, кстати, отдадим должное честности автора, достаточно наглядно воспроизведенного в его книге. В комментарии к академическому ПСС писателя указано:

> Символом братского единения людей различных национальностей для Достоевского становится старый доктор Гинденбург, посвятивший свою жизнь бескорыстному служению русской, немецкой и еврейской бедноте, единодушно оплакивавшей его смерть: «эти-то "общие человеки" побеждают мир, соединяя его; предрассудки будут бледнеть с каждым единичным случаем и наконец вовсе исчезнут [...] нужно очень немного таких, чтобы спасти мир, до того они сильны» (Буданова и Фридлендер 1988, 260).

Убедительное опровержение антисемитизма Достоевского содержится в известной книге Л.И. Сараскиной (2013, 671-76). Казалось бы, приведенных ею доводов достаточно, чтобы прояснить вопрос. Ранее адекватно по этому вопросу высказался С.В. Белов (2011, 41-4): христианин не может быть антисемитом. Легко сделать вывод: было бы правильно начинать "еврейский вопрос" не с "евреев", а с подлинности веры писателя в Иисуса Христа. Прежде чем оглашать обвинения, необходимо предварительно доказать, что в вопросах веры Достоевский был лицемером и фарисеем, и лишь затем приступать к "еврейскому вопросу". Начиная с середины, как это делает М. Уральский, легко провалиться в трясину «парадоксов».

Однако эти аргументы, добросовестно воспроизведенные автором книги, им же услышаны и поняты не были, к сожалению. Расширяя список обвинений к писателю, М. Уральский называет Достоевского «шовинистом» (точнее, «оголтелым националистом и православным шовинистом») (Уральский и Мондри 2021, 131, 336, 432 и др.). Кроме того, «националистом» и «народником», указывая, что В.С. Соловьев «оспаривал в своих статьях ценность категории "народность" и, по существу, всю почвенническую риторику Достоевского» (там же, 306). Автор книги умалчивает (или не знает?) о том, что народничество, весьма далекое по своей сути от почвенничества Достоевского, критиковал и сам писатель, как в официальном «уваровском» формате, так и в либеральном модусе. Да и само отождествление почвенничества и народничества – натяжка,

которая легко опровергается текстуально. Следует учитывать, что само слово «православие» употребляется у Достоевского в четырех различных оттенках смысла, не полностью совпадающих друг с другом значениях: общественно-политическая институция современной ему России, сообщество людей, искренно верящих в религиозно-нравственный идеал Иисуса Христа, историческая Церковь от первого века до сегодняшнего дня, включая отцов Церкви общих с католиками, и, наконец, идеал "апостольского православия", который исповедовал и проповедовал сам писатель и в своей публицистике, и художественных произведениях 1870-х гг. (Тихон в *Бесах*, Макар в *Подростке*, Зосима и Алеша в *Братьях Карамазовых*) и который вызывал столь явное недовольство со стороны К.П. Победоносцева, К.Н. Леонтьева, других консервативных ревнителей Церкви (ср. Победоносцев 1997; Леонтьев 1912). Было бы правильно со стороны М. Уральского дифференцировать эти понятия и рассуждать по каждому пункту отдельно, а не смешивать все воедино, создавая новые условия для «парадоксов», которые лучше было бы назвать недоразумениями.

Согласно логике автора книги, «шовинизм» и «антисемитизм» Достоевского находят себе психологическое объяснение в общем состоянии ксенофобии, владевшим писателем на протяжении всей его жизни: «Достоевский был шовинистом и ксенофобом, и в его обширной и многообразной ксенофобии важное место занимала еврейская тема» (Уральский и Мондри 2021, 131). М. Уральский считает это трудной проблемой, и здесь мы согласимся с автором. Действительно, возникает неразрешимый вопрос: каким образом человек, сознанием которого овладел комплекс категорического неприятия нового, смог стать одним из самых читаемых в мире авторов, кроме того, как признано многими – пророком, сказавшим миру "новое слово"? Достоевский, еще в семнадцатилетнем возрасте поставивший перед собой задачу «разгадать тайну человека» и дать миру «новое слово», далее выполнивший эту задачу, неожиданно оказался «отъявленным ксенофобом» (там же, 660), который лицемерно прикрывался от справедливых обвинений в неспособности понять новые идеи своим *Дневником писателя* (там же, 638).

Это и другие подобные утверждения М. Уральского формируют ряд логических тупиков, возникает когнитивная неразбериха, в которой неотчетливым становится смысл творчества Ф.М. Достоевского, а заодно и логика мысли автора этого обширного труда. С одной стороны, Достоевский в *Дневнике писателя* выступает как апологет «откровенного антисемитизма», пишет автор, с другой – писатель сетует на отчужденность еврейства «от других национальностей» (там же, 637). Следующий парадокс: Достоевский как писатель и философ, создавший выдающиеся по своей духовной и интеллектуальной мощи произведения, по мнению Уральского, в своей аргументации «нигде не поднимается над обычными ходячими доводами националистической прессы» (там же, 201). В конце концов количество этих парадоксов нарастает как снежный ком, заставляя автора выставить их в виде обширного списка, и на страницах книги

появляется длинный перечень «парадоксальных» мыслей Достоевского (там же, 133-38), фиксирующих высказывания писателя, не согласующиеся с основной концепцией Уральского. Это фразы, выдернутые из контекста, в котором являют собой совершенно ясную и последовательную позицию писателя по различным вопросам, не имеют, по сути, ничего парадоксального и двусмысленного, если читать их в контексте страницы и всего творчества писателя в целом.

В чем же причина этих недоумений и перекосов? Первое, автор книги не учитывает сложную и богатую систему литературно-художественных нарративов писателя, где каждое слово, каждая мысль, каждая реплика привязаны к определенной повествовательной инстанции и вне ее рамок правильно поняты быть не могут. М. Уральский снимает все многообразие нарративов Достоевского, смешивает их в однородную массу, а затем извлекает оттуда то, что подходит теме, чаще всего имея в виду выдуманный им умозрительный контекст, неестественный для данного высказывания и для творчества Достоевского в целом. Давайте представим себе кулинара, который свалил бы в одну кучу сто различных видов овощей, написал бы сверху: «Овощи», а потом брал без разбору все подряд, игнорируя различия между ними. Вероятно, у него не слишком много шансов получить приз в кулинарном конкурсе. Вторая причина – невыполнение принципа полноты. Нельзя заниматься какой-либо частью единого смыслового поля, игнорируя остальные его области. Давайте представим себе шахматиста, который, сосредоточив внимание на правой стороне доски, игнорирует происходящее на левой. Хороших шансов на выигрыш здесь ожидать трудно. М. Уральский совершает эту ошибку, с головой уйдя в детали "еврейского вопроса" и пропуская то, что Достоевский говорил по другим, не менее важным вопросам. В итоге систематически возникают недоразумения, которые он называет «парадоксами», договариваясь, например, до утверждения, что «почвенничество» Достоевского способствовало развитию политического кризиса в стране и Октябрьскому перевороту 1917 г.:

> в своем охранительном русофильстве и православном шовинизме царизм, привечаемые им почвенники и другие национал-патриоты, заложили мину замедленного действия под фундамент русской империи, которая и взорвалась в феврале 1917 года (Уральский и Мондри 2021, 403).

Писатель, более всего опасавшийся возможного политического взрыва в стране, вызванного засильем марксизма, дарвинизма, материалистических "нигилистических" идеологий, все свои силы употребил на проведение в жизнь мысли о необходимости глубокой христианизации реальной жизни, нравственному и культурному возрождению, последовательному воплощению в быту этических принципов Нового Завета, сердцевиной сего, собственно, и была его общественно-политическая программа почвенничества как важнейшего "дела", которому он и посвятил последние двадцать лет своей жизни. К этой же теме относятся и три его последних

романа. Неверная постановка вопроса естественным образом порождает неверные частные выводы. «Почвенники» (братья Достоевские, А.А. Григорьев, Н.А. Соловьев, Н.Н. Страхов и др.) вовсе не были, как пишет автор, «привечаемы» правительством, закрывшим их печатный орган журнал *Время* в 1863 году именно за проникнутую почвеннической идеологией статью Страхова "Роковой вопрос". К "национал-патриотам" почвенничество также не имеет ровно никакого отношения. Касательно заложенной «мины», взорвавшейся в 1917 году, идеология Достоевского вовсе ей не способствовала, напротив, базировалось на требовании братского единения людей всех национальностей, их безусловного доверия другу к другу, с требованием строительства на этой основе общественных институтов. Это можно, разумеется, считать утопическим «мечтательством», что многие и делают, но уж точно не «миной», как пишет М. Уральский. Скорее неудачной попыткой разминирования, что впоследствии было единодушно признано авторами сборника *Из глубины* (1918 г.), с горечью констатировавшими глухоту общества к предупреждениям писателя. Но сам Достоевский горячо верил в осуществимость проекта, понимал, что это невозможно сегодня, но надеялся, что это единственный путь для страны и мира, который позволит избежать социальных потрясений, войн и революций, которые он ясно предвидел в будущем. Считать, что идея братской любви (вне зависимости от квалификации ее как «мечты» или реальной перспективы) способна быть какой-либо социальной «миной», и в самом деле парадокс.

Помимо обвинений о подготовке Октябрьского переворота, М. Уральский приписывает Достоевскому участие в формировании идеологии немецкого национал-социализма: «мы можем утверждать, что геополитические концепции Достоевского вполне отвечают экспансионистскому мировоззрению, со всеми его знаковыми признаками, в первую очередь – агрессивным, тесно сопряженным с этнокультурной ксенофобией и православным шовинизмом, стремлением к утверждению великорусской национальной идентичности. Именно такой тип мировоззрения (исключая, естественно, превознесения православного вероисповедания и этноним «русский») был характерен и для немецких представителей «*"фёлькиш"-движения* и *"Blut-und-Boden-Ideologie"*» (Уральский и Мондри 2021, 436). Вне всяких сомнений, «почвенничество», «социализм» и «религиозное мечтательство» могут принимать самые разнообразные формы, однако, как социалистическая идеология – это отнюдь не только большевизм или гитлеровский национал-социализм, как христианство – отнюдь не только «святая инквизиция», так и почвенничество в широком спектре его вариантов вряд ли только «Blut-und-Boden-Ideologie». Однако М. Уральский утверждает, что «уваровская триада "самодержавие, православие и народность" […] без каких-либо корректировок принимавшаяся почвенниками, как и всеми другими русскими националистами XIX – начала XX в.» (там же, 438), оказала негативное влияние на русскую историю и часть вины за это лежит и на Достоевском. Известно, однако, что

Достоевский не принимал формулу С.С. Уварова, критиковал ее. Идея преемственности между Достоевским как почвенником и немецким национализмом также выглядит, мягко говоря, как весьма сомнительная. Идеология «Blut-und-Boden-Ideologie» возникла много позже программы журналов *Время* и *Эпоха* (1860-е гг.) и, тем более, работ Хомякова и Киреевского (1820-1850-е), и основана отнюдь не на идее братской любви между народами. Неудачно подверстав Достоевского к национал-шовинистам, М. Уральский переходит затем к во многом справедливой критике консервативно-охранительных религиозно-общественных движений в России, Англии и Германии и показывает их неуклонное скатывание к фашизму и национал-социализму, к сожалению, оставляя при этом Достоевского в той же идеологической обойме (там же, 433-36). Но вряд и с этим можно согласиться.

Достоевский как-то заметил, что в «разъединении с евреем виновен, может быть, и не один русский народ и что скопились эти мотивы, конечно, с обеих сторон, и еще неизвестно, на какой стороне в большей степени» (ПСС 25, 77). Но с "обеими сторонами" также не все благополучно, и здесь виноват не только пресловутый и все еще встречающийся «бытовой антисемитизм»: «Признаки эти: отчужденность и отчудимость на степени религиозного догмата, неслиянность, вера в то, что существует в мире лишь одна народная личность – еврей» (там же, 81-2). Писатель был уверен, что все и любые виды национализма побеждаются только встречным доброжелательным движением представителей разных народов к уважительному отношению и братской любви.

Л.И. Сараскина совершенно права, когда с сожалением говорит о небрежении словом 'жид' со стороны Достоевского:

> Автор "Дневника" недооценивал "обиды словом" – оно задевало и обижало, кажется, куда больнее, чем все прочие рассуждения. Но в них-то и была суть дела. "Жидовство", "идея жидовская", "охватывающая весь мир, вместо «неудавшегося» христианства", – это, по мнению писателя, прежде всего идея буржуазности. "Всяк за себя и только за себя и всякое общение между людьми единственно для себя" – таким видел он нравственный принцип большинства "теперешних" людей (Сараскина 2013, 672).

Это серьезный и справедливый упрек и, одновременно, объяснение. Многократно и другими авторами подчеркивалось, что писатель вкладывал в это слово специфический смысл: это накопление денежного капитала, безудержное истощение ресурсов земли и природы в целом, бесчеловечная эксплуатация человека человеком. Словом, все, что пришло в Россию вместе с рыночными отношениями и переходом от русского "просвещенного" феодализма к подлинно свободным капиталистическим отношениям, вызывавшим состояние шока у многих представителей творческой интеллигенции. Стоило ли писателю привязывать это ужасавшее его явление к слову 'жид'? Вероятно, это было ошибкой с его стороны. Но факт остается фактом: когда Достоевский говорит о «жидовских банках», «жидовской

публицистике», о том, что «жид распространяется с ужасающею быстротою», разумеется, он не имел в виду демографию еврейского народа, но враждебную его почвеннической идее «всемирного братства» на основе христианских этических принципов мысль о том, что «все позволено», что все покупается и все продается, и что человек стоит столько, сколько у него денег, а паразитарный образ жизни – это идеал общественного статуса. Разумеется, это не имеет ровно никакого отношения к евреям как народу, но – к евреям-банкирам, и ровно в том смысле, в каком это относится и к русским банкирам, имеющим точно такое же отношение к феномену «жидовства» в терминологии писателя (ПСС 30_1, 8).

Таким образом, здесь речь идет вовсе не об антисемитизме Достоевского, но о крайне неудачном термине, имеющим у него сугубо вненациональный и чуждый какому бы то ни было шовинизму смысл: это антихристианский дух наживы, грубого материализма, отрицающего духовность и утверждающий во главе бытия человека его телесную физиологию и власть денег. Из такого понимания у Достоевского возникает немыслимое для записного антисемита, но совершенно логичное в рамках указанного значения словосочетание «православные жиды», когда Достоевский пишет о наступлении на Россию безморальной силы товарно-денежных отношений, отменяющих возможность христианского единения людей на основе любви и доверия друг к другу, в итоге повсюду во множестве возникают «восторженные жиды, иудейского и православного исповедания» (ПСС 22, 81). Так что вопрос не только о мнимом антисемитизме Достоевского, но и таком же мнимом «антииудаизме»; идеологически Достоевский противостоял вовсе не евреям как иудеям и, тем более, не евреям как нации, но той интернациональной антихристовой жажде наживы, которую столь неосторожно называл «жидовством».

Важно понимать, что главная боль Достоевского, с которой он создавал свои произведения 1860-1870-х г., связана с невыносимым для него торжеством Золотого Тельца, отодвигающим в сторону заповеди Иисуса. Он писал: «мы говорим о жидовстве и об идее жидовской, охватывающей весь мир, вместо “неудавшегося” христианства…» (ПСС 25, 85) Продвигая свое почвенничество как проект ренессанса нравственного закона Христа, писатель страдал, видя многочисленные признаки успешного наступления на человечество идеи Антихриста, обращающего человека в «социальное животное», а человеческое сообщество – в муравейник:

> Наступает вполне торжество идей, перед которыми никнут чувства человеколюбия, жажда правды, чувства христианские, национальные и даже народной гордости европейских народов. Наступает, напротив, материализм, слепая, плотоядная жажда личного материального обеспечения, жажда личного накопления денег всеми средствами – вот всё, что признано за высшую цель, за разумное, за свободу, вместо христианской идеи спасения лишь посредством теснейшего нравственного и братского единения людей (ПСС 25, 85).

И дело тут не в русских, поляках, французах или евреях – речь идет о мировом зле, захватывающем все человечество. Это ментальное пропитывание людей тупой жаждой наживы Достоевский видел не только в России. Своей жене Анне Григорьевне он написал из Эмса: «немец решительно ожидовится и теряет старый национальный дух свой»[2]. В этих явлениях писатель видел признаки приближающихся страшных потрясений, которые в будущем обрушатся на Европу:

> мне кажется, что и нынешний век кончится в старой Европе чем-нибудь колоссальным, то есть, может быть, чем-нибудь хотя и не буквально похожим на то, чем кончилось восемнадцатое столетие, но всё же настолько же колоссальным, – стихийным, и страшным, и тоже с изменением лика мира сего – по крайней мере, на Западе старой Европы (ПСС 25, 148).

Формулировка идеи о «русских жидах» или «жидовствующих русских» имеет раннее происхождение в творческой биографии писателя. Еще задолго до почвеннических программ *Времени* и *Эпохи*, находясь в ссылке в Сибири, он написал стихотворение, в котором звучит эта мысль:

> Смотрите все – Он распят и поныне,
> И вновь течет его святая кровь!
> Но где же жид, Христа распявший ныне,
> Продавший вновь Предвечную Любовь?
> Вновь язвен он, вновь принял скорбь и муки,
> Вновь плачут очи тяжкою слезой,
> Вновь распростерты божеские руки
> И тмится небо страшною грозой!
> То муки братий нам единоверных
> И стон церквей в гоненьях беспримерных! (ПСС 2, 405)

Обратим внимание на «стон церквей», со всей очевидностью указывающий на полное отсутствие какого-либо «антиэкуменизма», на предупреждение, что отказ от закона братской любви обернется в конечном итоге «страшною грозой», и, наконец, саркастический вопрос о том, «где же жид, Христа распявший ныне, / Продавший вновь Предвечную Любовь?» Этот прозрачный намек был реализован затем во многих текстах Достоевского: продолжающееся в Новое время распятие Христа, осуществляемое отказом от его заповедей в реальной повседневной жизни многих, считающих себя «христианами» – дело отнюдь не современных евреев. Проповедь о насущной, спасительной необходимости братской любви вливалась во все, написанное им в последние двадцать лет творчества. В своих тетрадях 1876 года, размышляя о жадности владельцев железной дороги, не удосужившихся обеспечить нормальное состояние путей, что

[2] См. письмо Ф.М. Достоевского к А.Г. Достоевской от 30 июля/11 августа 1879 г. (ПСС 30_1, 93). См. также ПСС 30_1, 104-5.

привело к катастрофе с сотнями погибших и раненных, писатель замечает, что все дело в «нескольких жидах, христианских и нехристианских» (ПСС 24, 104). Таков ответ на вопрос, поставленный в стихотворении «На европейские события в 1854 году».

Мысль о такого рода «христианах», соблюдающих внешнюю ритуально-обрядовую сторону православия, но живущих по завистливым принципам «око за око, зуб за зуб», принадлежит старшим славянофилам. Затем она получила свое развитие в книгах А.М. Бухарева, оказавших сильнейшее влияние на весь строй идеологии Достоевского в 1870-е гг. Отсюда в записях Достоевского фразы типа: «Жидовство как факт всего мира. Католичество, уступающее жидовству» (ПСС 27, 48). Общество, теряющее религиозно-нравственную опору, непрочно, считал Достоевский, товарно-денежные отношения случайны и неспособны быть фундаментом культуры: «банки, богатства, науки, жиды – всё это рухнет в один миг и бесследно» (ПСС 26, 327; см. также: ПСС 27,10). Почвенничество Достоевского, вопреки мнению авторов книги, не было нацелено на евреев, но со всей очевидностью на «нигилистов» и революционеров, материалистов и «утилитаристов», фарисействующих православных, и спасение страны от этой напасти виделось писателю «в силе образа Христова, который православие явит миру, измученному своим неверием и духовным распадением» (ПСС 30_2, 50). Называя эту мысль «великой», писатель настаивал на исторической необходимости сменить этико-юридический принцип "око за око", оформленный в уголовных и гражданских кодексах стран мира, на христианский принцип любви и самопожертвования ради ближнего. Именно это, по его мнению, «умирит и накормит человечество и даст ему не рабскую свободу, а свободу свобод…». (ПСС 30_2, 50) Эта мысль о нравственном единении людей на основе свободно принятого закона любви и братства, которое отменяет необходимость юридического контроля за обществом, одна из самых важных тем *Братьев Карамазовых*: «церковь должна заключать сама в себе все государство, а не занимать в нем лишь некоторый угол» (ПСС 14, 56).

Но почему Достоевским из многообразия слов русского языка был выбран столь жесткий и опасный термин? Уральский цитирует в связи с этим Ивана Аксакова, который указывал, что «верующий еврей продолжает в своём сознании распинать Христа и бороться в мыслях, отчаянно и яростно, за отжитое право духовного первенства, – бороться с Тем, Который пришёл упразднить «закон» – исполнением его» (Уральский и Мондри 2021, 658). Думается, что этого оттенка вовсе нет в словоупотреблении Достоевского, он не видел в иудаизме препятствие для осуществления своей иди о «всемирном братстве». Огромное количество ссылок на Ветхий Завет тому подтверждение. Это Бытие: 9.135; 11.62-3, 314, 321; 13.131, 288; 14.25, 114, 198, 211, 216, 244, 248, 266, 286; 15.75, 253; 23.98, 107, 167; 24.74, 82, 92, 171, 242; 25.23; 26.165. Исход: 9.20; 10.307-8; 16.186, 280; 26.325; 27.21, 36. Левит: 20.33; 26.326. Числа: 15.114; 19.72. Второзаконие: 9.20; 9.79; 22.24; 23.37; 24.160; 26.11. Есфирь: 15.267. Книга Иова:

10.48; 13.317, 330; 14.89, 202, 264, 265, 401, 405; 24.92, 96-7, и др. Никакого специального отрицательного отношения к иудаизму, равно как и к любой другой религии или конфессии, у Достоевского не было. Он уважал выбор пути человека, ищущего в себе Бога, и презирал равнодушных к вопросу о личном нравственном самоопределении.

У писателя была весьма характерная система взглядов на сей счет: особой ценностью для него обладал верующий в Бога и личное бессмертие, в соответствии с этим выстраивающий свой нравственный статус, он также уважал атеистов, которым не безразличен вопрос о Боге, и они пытаются пробиться к вере с помощью разума, и только безразличные к этим вопросам обыватели и «нигилисты» вызывали у него однозначно отрицательное отношение. В связи с этим он любил цитировать Откровение Иоанна Богослова: «знаю твои дела; ты ни холоден, ни горяч; о, если бы ты был холоден, или горяч! Но, как ты тепл, а не горяч и не холоден, то извергну тебя из уст Моих» (Откр. 3.15). Разумеется, евреи не принадлежали к числу «теплых» по этой типологии, Достоевский многократно выражал уважение к религиозности народа Библии.

Реальный, не выдуманный парадокс Достоевского заключается в том, что у него слова 'еврей' и 'жид' – не синонимы, но антонимы: первое слово обозначает национальность, которую он очень уважал и с представителями которой у него складывались весьма симпатичные отношения, второе обозначает тип бессердечного, жестокого приобретателя, живущего по принципу «все позволено» и имеющего принципиально *любую* национальность. Например, банкир или владелец частной железной дороги, думающие не о безопасности клиентов, а о возможности заработать на них. Безусловно прав Ю.И. Селезнев (1980, 300-7): «жидовская идея» – синоним «ротшильдовской» концепции эгоистической «жизни в свое пузо», психологию и моральные условия возникновения и реализации которой описал Достоевский в романе *Подросток*.

Писатель отвергал трактовку человека как «социального животного», жизнь по накатанной колее, сосредоточенность на быте, поклонение известному набору буржуазных радостей. Он не был сторонником аскезы, не считал какой-то особой ценностью бедность, мечтал о том, чтобы люди и на Земле, а не только в раю, жили счастливо. В основе его почвенничества лежит мысль о строительстве общественных отношений на основе Христовых заповедей, практическим осуществлением которых является всемерная помощь ближнему, постановка интересов другого выше своих собственных. Можно упрекать писателя в утопизме и слишком смелом мечтательстве, а также за то, что он обозначал антихристианскую буржуазную силу столь малоприятным словом, не имеющим ровно никакого отношения к еврейскому народу в целом, который всегда был для него «необыкновенно сильным и энергическим народом, таким беспримерным в мире народом» (ПСС 25, 81-2) Нельзя игнорировать – и автор книги воспроизводит эти слова Достоевского – вполне ясное объяснение писателя своему словоупотреблению. Называя евреев «сынами России», он под-

черкивает, что «слово “жид”, сколько помню, я упоминал всегда для обозначения известной идеи: “жид, жидовщина, жидовское царство” и проч. Тут обозначалось известное понятие, направление, характеристика века. Можно спорить об этой идее, не соглашаться с нею, но не обижаться словом» (ПСС 25, 75) Такова очевидная и ясная «точка над i», таким образом, весь вопрос упирается в возможность или невозможность каждому из нас простить писателю неудачное словоупотребление.

Спасение от наступления эпохи потрясений и царства Золотого Тельца Достоевский видел в строительстве подлинной нравственной культуры, условием которой является неукоснительное выполнение каждым человеком известных заповедей, и не только в церкви, но и за ее пределами, в реальной повседневной жизни. Писатель многократно жаловался на «формально-ханжеское» (ПСС 25, 69) отношение многих, считающих себя верующими, к христианской вере, что и является основной причиной развития нравственной коррозии русского общества – процесса, который, по Достоевскому, непременно должен завершиться страшным кровопролитием. Выходом из сложившейся ситуации, согласно мнению писателя, является точное и искреннее следование каждого Христовым заветам, противниками этому являются носители сатанинской идеи приобретательства как цели и смысла жизни, а также носители “мертвой веры”. Согласно типологии А.М. Бухарева, они делятся на три разряда: фарисействующие («упорно стоящие за мертвую букву», враждебную благодати, «ожесточенно вооружающиеся против Господа» [Бухарев 1861, 65]), язычники (распыляющие свое религиозное чувство веером куда попало, поглощая в сознание любые и различные случайными культы), и «ветхозаветные христиане», которые признают за истину Священное писание, но внутренне согласны лишь с юридическими нормами Ветхого завета, в то время как идея безусловной любви к ближнему им остается чуждой). Как старшие славянофилы и Бухарев, Достоевский считал, что человечество к середине XIX века стоит на перепутье, равным по своему историческому значению нулевым годам нашей эры. Однако здесь требуется не Третий Завет на смену Второму, но запоздалое и необходимое выполнение Второго, Христова завета, от которого мир в религиозно-нравственном отношении за девятнадцать веков своего существования плавно откатился в ветхозаветные времена. Эту идею формулировал А.М. Бухарев (в монашестве архимандрит Феодор) в своей нашумевшей книге *О современных духовных потребностях мысли и жизни, особенно русской* (Москва: Изд. книгопродавца Манухина. 1865. 634 с.), которая серьезным образом дополнила эту же мысль, звучавшую в его более ранних произведениях (Бухарев 1860а, 334) и фактически совпадала с мыслями и чаяньями Достоевского. Эта книга получила его защиту в романе *Братья Карамазовы* (Баршт 2021, 12-4), а более ранние произведения философа писатель защищал на страницах своего журнала *Время*. Огромный резонанс, который вызвали идеи Бухарева в русском обществе, дорого обошелся философу. За свои идеи нового этапа

религиозного и общественного строительства архимандрит подвергся ссылке и запрету на публикацию новых трудов, после чего отказался от сана; преследования продолжались, и он умер в нищете, не дожив до пятидесяти лет. Но его идеи продолжали жить, мысль об органическом сочетании современности с Новым Заветом получила развитие во всех романах Достоевского 1870-х гг., начиная с *Бесов*.

На страницах этого произведения Иван Шатов говорит, практически цитируя книгу Бухарева *О Новом Завете*, что историческая роль евреев – «дождаться Бога истинного, и [они] оставили миру Бога истинного» (ПСС 10, 199). В *Братьях Карамазовых* цитируется 136 Псалом («Аще забуду тебе, Иерусалиме», указывая на единство и ценность обеих Слов Божьих для истории Церкви. О ставшем актуальным для XIX века драматическом обновлении в принятии Завета Божьего думали многие современники Достоевского. Книга Бухарева *О Новом завете* полностью посвящена этой теме, об этом он писал и в других своих работах: для перехода от товарно-денежных отношений между людьми к новозаветному братскому единению

> требовалось: определить, с строжайшею обязательностью, истинный и совершенный закон благодатной свободы Нового завета; выставить на вид благодатный порядок новозаветной Церкви, не зависимый от буквы и форм ветхозаветного порядка, но являющий в себе дух и силу оного [...] враждебных же и духу и порядку и закону Нового завета, хотя и причисляющих себя к новозаветной Церкви, обличить со всею сплою, оградить от них (Бухарев 1861, 135).

Середина XIX века, по мнению Бухарева, напоминает собой известный период двухтысячелетней истории христианства. Так же, как и две тысячи лет назад, необходимо сменить «изветшавший» уклад жизни и отношения к Богу, так как человечество вышло на новый уровень духовной свободы и нравственной ответственности (там же, 185). Оба Завета, для Бухарева и для Достоевского, равно учрежденные Богом (там же, 16), необходимы человечеству. Братья Достоевские, А.А. Григорьев, другие сотрудники *Времени* свято верили, что 1860-е годы – переломный период, когда нужен решительный поворот к исполнению Слова, заветы которого искажены и не выполняются миром. Этим определилось и название журнала *Время*, об этом, собственно, весь без остатка роман *Братья Карамазовы*. Если не учитывать эти мысли и чаяния Достоевского, многое в его словах о Ветхом Завете и иудаизме покажется странным и сомнительным, а мысли о помехах, мешающих выходу человека к добродетельному порядку, спасительному для России и всего мира, могут показаться неясными или даже «парадоксальным».

Повторяя бухаревские идеи, Достоевский с огорчением писал о строительстве мирового «муравейника», состоящего не из личностей, но из биологических машин с «расшатанным до основания нравственным началом». Достоевский полноценно усвоил эту мысль Бухарева:

> Грядет четвертое сословие, стучится и ломится в дверь и, если ему не отворят, сломает дверь. [...] Окончательный же расчет, уплата по итогу может произойти даже гораздо скорее, чем самая сильная фантазия могла бы предположить. [...] Не может одна малая часть человечества владеть всем остальным человечеством как рабом, а ведь для этой единственно цели и слагались до сих пор все гражданские (уже давно не христианские) учреждения Европы, теперь совершенно языческой» (ПСС 26,168).

Здесь очевиден вектор противостояния писателя всему, что стоит преградой на пути замены «муравейника» на подлинное царство любви, братства и свободы, которые обещает исполнение Слова Божьего, идея, разумеется, бесконечно далекая от любой формы национализма или шовинизма. Основные противники Достоевского в осуществлении этой идеи, конечно, вовсе не евреи, как он указал на это еще в 1850-е годы, но фарисействующие православные, подменяющие Христа Антихристом, либо в скрытой форме, либо открыто, например, в формате обращения Церкви в один из департаментов государства и учреждения касты "жрецов". Это необходимо учитывать, активная «почвенническая» позиция писателя выросла из бухаревского требования тотальной религиозно-нравственной ориентации русской общественной жизни, которая, в свою очередь, была им почерпнута из *Выбранных мест из переписки с друзьями* Н.В. Гоголя, с которым Бухарев находился в тесном контакте в последние годы жизни писателя (ср. Бухарев 1860б).

Не учитывая этих корней и особенностей религиозно-философских кодов, в рамках которых формировалось отрицательное отношение Достоевского ко всему, что стояло на пути строительства в стране подлинной религиозно-нравственной культуры, легко впасть в ошибку. Говоря о христианском образовании, в высшей степени ценной для Достоевского идее, М. Уральский слишком легко касается этого вопроса (Уральский и Мондри 2021, 327-28). Это приводит автора к заключениям типа: Достоевский,

> покончив с неинтересной для него практической стороной полемики – «науки, гражданские идеи, развитие и проч. и проч.», переходит к вопросам, связанным с влиянием на русское общество западной духовности. Здесь он, не мешкая, наносит оппоненту-либералу свой коронный удар: обвиняет его в нежелании принять его православно-шовинистическую точку зрения, что, мол-де, только христианство народа нашего есть, и должно остаться навсегда, самою главною и жизненною основой просвещения его (там же, 336).

Разумеется, именно отсюда, из идеи о воспитании новых людей, способных в реальной жизни следовать идти по пути, указанному Христом, в творчестве Достоевского появляются его "русские мальчики" – Аркадий (*Подросток*), Алеша Карамазов с его "мальчиками" (*Братья Карамазовы*), это носители отсветов нравственного идеала, надежда Достоевского на спасение от ужаса буржуазного муравейника, в который впадает или уже впало человечество. Совершенно понятно, что, рассчитывая на спа-

сительную для страны роль этих “мальчиков” в будущем страны и мира, Достоевский отрицательно относился ко всем основным отклонениям от кардинальной исторической линии страны: всему фарисейскому и языческому, в смысле логического противодействия корневой идее Христа – жертвы собой ради ближнего своего.

Относительно мысли Достоевского, которая не очень нравилась К.Н. Леонтьеву, что человек в своей земной жизни имеет право на счастье (пресловутое «розовое христианство» Достоевского), изменение в этом направлении, сравнительно с более ранними годами, о котором пишет Уральский (там же 340-41) также было проявлением глубокого влияния, которое оказал на писателя А.М. Бухарев. Если Достоевского упрекали в «розовости» его взглядов на общественное устройство и мечте о «земном» счастье русских людей, то за такие же идеи Бухарева его враги издевательски называли «русским Ламенне» (Серебренников 1997, 11). Достоевский мечтал об обновленном человечестве, освобожденном от фарисейства, бюрократизма, всех видов «инквизиции», административного управления мыслями и духовной жизнью верующих и неверующих, чем обросли все социальные анклавы и христианские конфессии, отнюдь не только католицизм или “Запад”, конечно (ср. Баршт 2021). При этом он безусловно воспринимал Ветхий Завет как Слово Божие, в роли неотъемлемой части нравственно-религиозного опыта человечества, многократно ссылался в своих произведениях на ветхозаветных пророков, мечтал о приходе нового Илии и Еноха. «Князь», герой неосуществленной ранней версии *Бесов,* проповедник почвеннической идеи, говорит об «обновлении нравственном» страны и всего человечества: «Мы несем 1-й рай 1000 лет, и от нас выйдут Энох и Илия, чтоб сразиться с антихристом» (ПСС 11, 168). Этот дух высокоуважительного отношения к Ветхому Завету, свойственный Достоевскому, обнаруживается и у Бухарева: «открывался Господом Новый Его завет без всякого насилия и оскорбления Ветхому завету, раскрываясь из самого Духа и по пророчествам последнего, хотя иногда вовсе и прямо отрицая изветшавшую букву закона и пророков», новозаветная вера органически «входила в новозаветный дух и истину, так что созревала даже до приемлемости полного и точного откровения духовных истин и тайн благодати» (Бухарев 1861, 120). Конечно, вышеизложенное вовсе не оправдывает употребление Достоевским “обидного слова”, но должно прояснить корни его происхождения и истинный смысл.

Стоит отметить, что в книге Уральского содержится богатый материал на тему “Российское государство XIX века и евреи”, где присутствуют ценные данные, связанные с этой областью знаний. Некоторой методологической неточностью автора является то, что он разместил писателя в контексте этой темы, трактуя его как рядового “человека своего времени”, обычного гражданина России XIX века, не обращая большого внимания на его философию и эстетику, смысл его произведений. Этот подход, надо сказать, контрастирует с замечательной мыслью, процитированной

автором: «еврейский вопрос для Достоевского – [...] не этнический или социальный», он с огорчением писал об отказе евреев принять христианскую веру, одновременно испытывая «порывы вдохновенного восхищения перед Народом Книги и сострадания к нему» (Уральский и Мондри 2021, 659). Тут, что называется, нечего прибавить. В заключение можно было бы отметить несколько фактических ошибок и опечаток (напр., Борис Николаевич Тихомиров назван «Тихомировым Б.И.»), но главное, разумеется, не в этом. Противоречия и парадоксы в книге М.Л. Уральского и Г. Мондри успешно провоцируют размышления о нравственном и социальном кредо Достоевского, и у тех, кто согласен с выводами автора, и, на более высоком когнитивном уровне, у тех, кто с ней не согласен. Словом, весьма полезная для аналитического размышления книга.

Цитируемая литература

Алоэ Стефано, и Лаура Сальмон. 2021. "Предисловие. От табуирования к парадоксальности." В кн. Марк Л. Уральский и Генриетта Мондри, *Достоевский и евреи*, 5-24. Санкт-Петербург: Алетейя.

Баршт, Константин А. 2021. "Алексей Карамазов – последователь архимандрита Феодора (А.М. Бухарева)." *Словесность и история* 4: 7-36.

Белов, Сергей В. 2011. "Ф.М. Достоевский и евреи." *Телескоп* 2 (86): 41-4.

Буданова Нина Ф., и Георгий М. Фридлендер. 1988. «Примечания.» В кн. Федор М. Достоевский, *Полное собрание сочинений в 30 тт.*, т. 30, кн. 1, 255-402. Ленинград: Наука.

Бухарев, Александр М. 1860а. *О православии в отношении к современности, в разных статьях архимандрита Феодора*. Санкт-Петербург: Странник.

Бухарев, Александр М. 1860б. *Три письма к Н.В. Гоголю, писанные в 1848 году*. Санкт-Петербург: тип. Мор. м-ва.

Бухарев, Александр М. 1861. *О Новом Завете Господа нашего Иисуса Христа*. Санкт-Петербург: тип. И. Огризко.

Волгин, Игорь Л. 1991. *Родиться в России. Достоевский и современники: жизнь в документах*. Москва: Книга.

Гаршин, Всеволод С. 2014. *Избранные письма (1874-1887)*. Москва: Директ-Медиа.

Егоров, Борис Ф., ред. 1997. *Архимандрит Феодор (А.М. Бухарев). Pro et contra*. Антология. Санкт-Петербург: РХГИ.

Леонтьев, Константин Н. 1912. "Наши новые христиане." В кн. Константин Н. Леонтьев, *Собрание сочинений*, т. 8, 151-216. Москва: Изд. В.М. Саблина.

Победоносцев, Константин П. 1997. "Духовная литература и церковная проповедь." В кн. *Архимандрит Феодор (А.М. Бухарев). Pro et contra*. Антология, под ред. Бориса Ф. Егорова, 522-25. Санкт-Петербург: РХГИ.

Сараскина, Людмила И. 2013. *Достоевский*. Москва: Молодая гвардия.

Селезнёв, Юрий И. 1980. *В мире Достоевского*. Москва: Современник.

Серебренников, Николай В. 1997. "Архимандрит и отделение критики: судьба Бухарева." В кн. *Архимандрит Феодор (А.М. Бухарев). Pro et contra*. Антология, под ред. Бориса Ф. Егорова, 7-15. Санкт-Петербург: РХГИ.

Уральский Марк Л., и Генриетта Мондри. 2021. *Достоевский и евреи*. Санкт-Петербург: Алетейя.

Якобсон, Роман. (1960) 1975. "Лингвистика и поэтика." В кн. *Структурализм: "за" и "против"*, сб. статей под ред. Е.Я. Басина и М.Я. Полякова, 193-230. Москва: Прогресс.

Яусс, Ханс-Роберт. 1995. "История литературы как провокация литературоведения." *Новое литературное обозрение* 12: 34-84.

Authors

Stefano Aloe (PhD), associate professor at the University of Verona, is a historian of Russian literature and of Slavic-Italian cultural relations. A member of the Board of Directors of the International Dostoevsky Society and managing editor of the journal *Dostoevsky Studies,* he is author of four monographs and more than 150 scientific publications. e-mail: stefano.aloe@univr.it

Carol Apollonio, author, editor, and co-editor of books and articles about Russian literature, including *Simply Chekhov*, *Dostoevsky's Secrets*, and *The New Russian Dostoevsky,* serves as President of the International Dostoevsky Society. She teaches at Duke University in Durham, North Carolina, USA. e-mail: carol.apollonio@duke.edu

Konstantin Abrekovich Barsht (PhD in philology), is professor and leading research fellow at the Institute of Russian Literature ("The Pushkin House") of the Russian Academy of Sciences in St. Peterburg. He is the author of more than 200 scholarly publications. e-mail: konstantin_barsht@pushdom.ru

Marcin Maksymilian Borowski, is Head of the Department of Russian Literature and Culture at the Institute of Slavic Philology, University of Wrocław, Poland, Adjunct. e-mail: marcin.borowski@uwr.edu.pl

Andrei Borisovich Shishkin (Chichkine), is associate professor of Slavic Studies at the University of Salerno, Italy. His research focuses primarily on XIX and XX century Russian literature and in the work and heritage of Viacheslav Ivanov. e-mail: chichkine@gmail.com

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)
Dar'ja Farafonova, Laura Salmon, Stefano Aloe (edited by), *F.M. Dostoevsky: Humor, Paradoxality, Deconstruction*, © 2023 Author(s), CC BY 4.0, published by Firenze University Press, ISBN 979-12-215-0122-3, DOI 10.36253/979-12-215-0122-3

Sara Dickinson is associate professor of Russian literature and culture at the University of Genoa. Her current research focuses on the history of women's writing in the Russian Empire. She is also currently President of the Association for Women in Slavic Studies (AWSS) and a co-founder of "19v.: Working Group on Russian Culture." e-mail: sara.dickinson@unige.it

Daria Farafonova (PhD in Philology; PhD in Italian language, literature and culture) is adjunct professor at the University of Macerata and at the University of Urbino. In addition to the volume *Pirandello and the 'classical moralists'* (2017), she has published numerous articles in Russian, Italian, and English. e-mail: storm247@yandex.ru

Christoph Garstka is professor for Russian cultural studies at the Ruhr-University Bochum, Germany. He completed his PhD at the University of Heidelberg in 2002 where he worked as an assistant professor for Slavic studies afterwards. e-mail: christoph.garstka@rub.de

Maria Candida Ghidini is associate professor of Russian literature at the University of Parma. She has been interested in the nexus of philosophy, linguistics and literature in early twentieth-century Russia (Vyacheslav Ivanov and Gustav Shpet) and the work of Dostoevsky. e-mail: mariacandida.ghidini@unipr.it

Alexandr Nikolaevich Isakov, born in 1957, associate professor of the Department of philosophical anthropology at the Institute of philosophy at St. Petersburg State University from 1994 to 2019. Significant texts: *Essays on Phenomenological Philosophy* (1997, co-authored), *Ethos of consciousness,* (2001, co-authored). e-mail: aisakow57@mail.ru

Alexey Ashirovich Kazakov (PhD) is professor at the Department of Russian and Foreign Literature, Faculty of Philology, Tomsk State University. e-mail: akaz75@mail.ru

Vladimir Alekseevich Kotel'nikov (PhD in Philology), is professor, leading research fellow at "The Pushkin House" in St. Peterburg. His areas of scholarly interests include: the works and heritage of Dostoevsky, Leont'ev, Goncharov, and others. He is the author of more than 300 scholarly publications. e-mail: vladilogos@mail.ru

Laura Salmon (PhD in Slavic studies) is full professor of Russian and of Translation Theory at the University of Genoa. Her main fields of research are humor studies, translation theory, and Russian literature. She has published dozens of papers and several books; she has been awarded three prizes for literary translation. e-mail: salmon@unige.it

Raffaella Vassena is associate professor of Russian literature at the Milano State University. Her research focuses primarily on late 19th-century Russian literature, with particular attention given to the social role of literary institutions and adaptations of classics. She is the author of two monographs on Dostoevsky. e-mail: raffaella.vassena@unimi.it

Jasmina Vojvodić is professor at the Department of East Slavic Languages and Literatures (University of Zagreb). She is author of three monographic books. She also edited nine collections of articles on Russian literature. She is editor-in-chief of the journal *Umjetnost riječi*. e-mail: jvojvodi@ffzg.hr

BIBLIOTECA DI STUDI SLAVISTICI

TITOLI PUBBLICATI

1. Nicoletta Marcialis, *Introduzione alla lingua paleoslava*, 2005
2. Ettore Gherbezza, *Dei delitti e delle pene nella traduzione di Michail M. Scerbatov*, 2007
3. Gabriele Mazzitelli, *Slavica Biblioteconomica*, 2007
4. Giovanna Brogi Bercoff, Maria Grazia Bartolini (a cura di), *Kiev e Leopoli: Il 'testo' culturale*, 2007
5. Maria Bidovec, *Raccontare la Slovenia. Narratività ed echi della cultura popolare in Die Ehre Dess Herzogthums Crain di J.W. Valvasor*, 2008
6. Maria Cristina Bragone, *Alfavitar radi ucenija malych detej. Un abbecedario nella Russia del Seicento*, 2008
7. Alberto Alberti, Stefano Garzonio, Nicoletta Marcialis, Bianca Sulpasso (a cura di), *Contributi italiani al XIV Congresso Internazionale degli Slavisti. (Ohrid, 10 - 16 settembre 2008)*, 2008
8. Maria Giovanna Di Salvo, Giovanna Moracci, Giovanna Siedina (a cura di), *Nel mondo degli Slavi. Incontri e dialoghi tra culture.. Studi in onore di Giovanna Brogi Bercoff*, 2008
9. Francesca Romoli, *Predicatori nelle terre slavo-orientali (XI-XIII sec.). Retorica e strategie comunicative*, 2009
10. Maria Zalambani, *Censura, istituzioni e politica letteraria in URSS (1964-1985)*, 2009
11. Maria Chiara Ferro, *Santità e agiografia al femminile. Forme letterarie, tipologie e modelli nel mondo slavo orientale (X-XVII sec.)*, 2010
12. Evel Gasparini, *Il matriarcato slavo. Antropologia culturale dei Protoslavi*, a cura di Marcello Garzaniti, Donatella Possamai, 2010
13. Maria Grazia Bartolini, *«Introspice mare pectoris tui». Ascendenze neoplatoniche nella produzione dialogica di H.S. Skovoroda (1722-1794)*, 2010
14. Alberto Alberti, *Ivan Aleksandar (1331-1371). Splendore e tramonto del secondo impero bulgaro*, 2010
15. Paola Pinelli (a cura di), *Firenze e Dubrovnik all'epoca di Marino Darsa (1508-1567). Atti della Giornata di studi Firenze, 31 Gennaio 2009*, 2010
16. Francesco Caccamo, Pavel Helan, Massimo Tria (a cura di), *Primavera di Praga, risveglio europeo*, 2011
17. Maria Giovanna Di Salvo, *Italia, Russia e mondo slavo. Studi filologici e letterari*, a cura di Alberto Alberti, Maria Cristina Bragone, Giovanna Brogi Bercoff, Laura Rossi, 2011
18. Massimo Tria, *Karel Teige fra Cecoslovacchia, URSS ed Europa. Avanguardia, utopia e lotta politica*, 2012
19. Marcello Garzaniti, Alberto Alberti, Monica Perotto, Bianca Sulpasso (a cura di), *Contributi Italiani al XV Congresso Internazionale degli Slavisti. (Minsk, 20-27 agosto 2013)*, 2013
20. Persida Lazarevic Di Giacomo, Sanja Roic (edited by), *Cronotopi slavi. Studi in onore di Marija Mitrovic*, 2013
21. Danilo Facca, Valentina Lepri (edited by), *Polish Culture in the Renaissance. Studies in the arts, humanism and political thought*, 2013
22. Giovanna Moracci, Alberto Alberti (a cura di), *Linee di confine. Separazioni e processi di integrazione nello spazio culturale slavo*, 2013
23. Marina Ciccarini, Nicoletta Marcialis, Giorgio Ziffer (a cura di), *Kesarevo Kesarju. Scritti in onore di Cesare G. De Michelis*, 2014
24. Anna Paola Bonola, Paola Cotta Ramusino, Liana Goletiani (a cura di), *Studi italiani di linguistica slava. Strutture, uso e acquisizione*, 2014
25. Giovanna Siedina (edited by), *Latinitas in the Polish Crown and the Grand Duchy of Lithuania. Its Impact on the Development of Identities*, 2014
26. Alberto Alberti, Marcello Garzaniti, Stefano Garzonio (a cura di), *Contributi italiani al XIII Congresso internazionale degli Slavisti. (Ljubljana 15-21 agosto 2003)*, 2014
27. Maria Zalambani, *L'istituzione del matrimonio in Tolstoj. Felicità familiare, Anna Karenina, La sonata a Kreutzer*, 2015

28. Sara Dickinson, Laura Salmon (edited by), *Melancholic Identities, Toska and Reflective Nostalgia. Case Studies from Russian and Russian-Jewish Culture*, 2015
29. Luigi Magarotto, *La conquista del Caucaso nella letteratura russa dell'Ottocento. Puškin, Lermontov, Tolstoj*, 2015
30. Claudia Pieralli, *Il pensiero estetico di Nikolaj Evreinov dalla teatralità alla 'poetica della rivelazione'*, 2015
31. Valentina Benigni, Lucyna Gebert, Julija Nikolaeva (a cura di), *Le lingue slave tra struttura e uso*, 2016
32. Gabriele Mazzitelli, *Le pubblicazioni dell'Istituto per l'Europa orientale. Catalogo storico (1921-1944)*, 2016
33. Luisa Ruvoletto, *I prefissi verbali nella Povest' vremennych let. Per un'analisi del processo di formazione dell'aspetto verbale in russo*, 2016
34. Alberto Alberti, Maria Chiara Ferro, Francesca Romoli (a cura di), *Mosty mostite. Studi in onore di Marcello Garzaniti*, 2016
35. Pina Napolitano, *Osip Mandel'štam: i Quaderni di Mosca*, 2017
36. Claudia Pieralli, Claire Delaunay, Eugène Priadko (a cura di), *Russia, Oriente slavo e Occidente europeo. Fratture e integrazioni nella storia e nella civiltà letteraria. Fratture e integrazioni nella storia e nella civiltà letteraria*, 2017
37. Alessandro Farsetti, *Una voce parigina nel Futurismo russo: la poesia di Ivan Aksenov*, 2017
38. Giovanna Siedina, *Horace in the Kyiv Mohylanian Poetics (17th-First Half of the 18th Century). Poetic Theory, Metrics, Lyric Poetry*, 2017
39. Rosanna Benacchio, Alessio Muro, Svetlana Slavkova (edited by), *The role of prefixes in the formation of aspectuality. Issues of grammaticalization*, 2017
40. Maria Chiara Ferro, Laura Salmon, Giorgio Ziffer (a cura di), *Contributi italiani al XVI Congresso Internazionale degli Slavisti. (Belgrado 20-27 agosto 2018)*, 2018
41. Alessandro Achilli, *La lirica di Vasyl' Stus. Modernismo e intertestualità poetica nell'Ucraina del secondo Novecento*, 2018
42. Jan Kochanowski, *Elegiarum Libri Quattuor. Edizione critica commentata*, a cura di Francesco Cabras, 2019
43. Maria Cristina Bragone, Maria Bidovec (a cura di), *Il mondo slavo e l'Europa. Contributi presentati al VI Congresso Italiano di Slavistica (Torino, 28-30 settembre 2016)*, 2019
44. Monica Fin, Han Steenwijk (a cura di), *Gerasim Zelic e il suo tempo*, 2019
45. Giovanna Siedina (edited by), *Essays on the Spread of Humanistic and Renaissance Literary Civilization in the Slavic World (15th-17th Century)*, 2020
46. Daniele Franzoni, *La prosa sovietica nel contesto socio-culturale dell'epoca brežneviana*, 2020
47. Maria Zalambani, *Letteratura e psicoanalisi in Russia all'alba del XX secolo*, 2022
48. Rosanna Benacchio, *Studi slavistici tra linguistica, dialettologia e filologia*, a cura di Monica Fin, Malinka Pila, Donatella Possamai, Luisa Ruvoletto, Svetlana Slavkova, Han Steenwijk, 2022
49. Tatsiana Maiko, *Конструкции с опорным глаголом в русском и итальянском языках / Support Verb Constructions. A Russian-Italian Contrastive Analysis*, 2022
50. Giulia De Florio, *L'Isola che (non) c'è. La letteratura russa per l'infanzia in Italia (1945-1991)*, 2022
51. Anna Polivanova, *Old Church Slavic. Grammar and Dictionaries*, edited by Artemij Keidan, 2023
52. Daria Farafonova, Laura Salmon, Stefano Aloe (edited by), *Ф.М. Достоевский: Юмор, парадоксальность, демонтаж. Сборник статей*, 2023

Исследование категорий юмора, парадокса, намеренной деконструкции и их функционирования в универсуме Ф.М. Достоевского долго носило маргинальный характер, между тем как вне их анализа понимание его поэтики представляется совершенно невозможным. Настоящий сборник ставит себе целью заполнить эту лакуну, сосредоточиваясь на исследовании природы амбивалентного юмора, парадоксальности, методов 'деавтоматизации' сознания через демонтаж как важнейших элементов творческого арсенала писателя. Именно диалогичность и парадоксальность, присущие его художественному методу, дают возможность разных, порой противоположных прочтений. Достоевский, провозгласивший тайной юмора «возбуждение сострадания», обнажает структурную двойственность всякого явления, в 'смешном' всегда проявляются и грусть и даже отчаяние.

Дарья С. Фарафонова – кандидат филологических наук, PhD по итальянскому языку, литературе и культуре; является преподавателем по контракту в университетах Мачераты и Урбино. Автор многочисленных научных работ на русском, итальянском и английском, среди них – монография *Pirandello e i "moralisti classici"* (Пиранделло и "классические моралисты"), Olschki, Firenze 2017.

Лаура П. Сальмон – славист (PhD), профессор, заведует кафедрами Русистики и Теории перевода в Генуэзском университете. Автор больше ста научных статей и шести монографий в области русистики. Перевела на итальянский язык всего С. Довлатова и ряд шедевров Достоевского, Толстого, Тургенева, Пушкина и др.

Стефано Алоэ – славист (PhD), доцент Веронского университета. Историк русской литературы и славяно-итальянских культурных связей. Член совета директоров IDS. Главный редактор журнала *Dostoevsky Studies*. Автор 4 монографий и более 150 научных публикаций.

ISSN 2612-7687 (print)
ISSN 2612-7679 (online)
ISBN 979-12-215-0121-6 (Print)
ISBN 979-12-215-0122-3 (PDF)
ISBN 979-12-215-0123-0 (ePUB)
ISBN 979-12-215-0124-7 (XML)
DOI 10.36253/979-12-215-0122-3
www.fupress.com